PREFAŢĂ

Pentru Rafael a existat secole la rînd un adevărat cult. Aproape orbiţi de seducătoarea sa personalitate şi captivaţi de farmecul indicibil al madonelor create de el, atît contemporanii cît şi urmaşii l-au divinizat pur şi simplu, învăluindu-l într-o frumoasă ţesătură de legendă,

E drept, nu absolut toată lumea a fost contaminată de această admiraţie fără margini şi pictorul a avut chiar detractori sau comentatori mai rezervaţi cu laudele, dar, oricum, foarte puţini: unul-doi la o sută de ani. Printre ei, cel mai înverşunat a fost de bună seamă Michelangelo, stăpînit o vreme de teama că mai tînărul său confrate l-ar putea într-o bună zi depăşi. În veacul următor, iconoclastul cel mai ilustru s-a chemat Velîzquez. Spre deosebire de Rembrandt care, cucerit de calităţile de portretist ale lui Rafael, i-a copiat (în desen) o capodoperă, artistul spaniol rămîne cu totul indiferent în faţa marelui geniu italian recunoscînd cu francheţe, ca răspuns la o întrebare directă a lui Salvator Rosa, că nu-i place deloc. Poate fi citat apoi, pentru secolul al XVIII-lea, Francesco Milizia a cărui critică distonează cu tot ce scriu în această vreme despre pictor Goethe, Winckelmann, Mengs.

În sfîrşit, în secolul al XIX-lea, îşi exprimă mai mulţi rezervele în faţa madonelor şi a frescelor din «stanzele» Vaticanului, Baudelaire fiind printre contestatari, dar cel care supune unei critici ucigătoare opera lui Rafael, e drept, pentru raţiuni ce ne rămîn străine, este Ruskin, mentorul prerafaeliţilor englezi.

Din acest moment steaua celei mai senine figuri a Renaşterii începu să pălească tot mai mult şi, odată cu proliferarea curentelor moderne, în special a celor iraţionaliste proiectate de pe cu totul alte poziţii decît cele care dominaseră viaţa spirituală italiană la începutul cinquecento-ului, gustul artistic suferă transformări de natură să determine o atitudine de apostazie generală faţă de opera lui Rafael.

Din fericire, în loc să dăuneze, fenomenul a avut un efect salutar deoarece, mai detaşaţi din punct de vedere sentimental, cercetătorii au putut proceda astfel la o investigaţie lucidă şi obiectivă. Odată cu renunţarea la tonul apologetic din trecut, istoriografia pozitivistă de la sfîrşitul veacului al XIX-lea, apoi şi cea realistă din vremea noastră au aşezat adevărul în drepturi depline,

fixînd în conştiinţa publică o imagine ale cărei repere, deşi nu imuabile, pot fi doar cu greu dislocate. Acest lucru a fost înţeles, pe cît se pare, foarte bine de către autorul cărţii de faţă, El nu-şi propune, de aceea, să răstoarne nimic din ce se ştie despre eroul său. Tot ce-şi îngăduie sînt doar chestiuni de nuanţă sau deplasări de accente şi asupra acestora vom stărui la momentul potrivit. Să vedem însă mai întîi prin ce însuşire anume se recomandă cartea lui Remo Branca cititorului romîn. Din cuvîntul înainte ca şi din frecventele apeluri şi referiri la tineri ce pot fi întîlnite pe parcursul lecturii, înţelegem că lucrarea a fost destinată tineretului. Are deci un caracter de largă popularizare aparţinînd acelui gen de biografie în care viaţa şi opera artistului se întrepătrund la tot pasul, ceea ce permite înţelegerea condiţionării lor reciproce. Se ştie însă că acest gen este pîndit totdeauna de primejdii. O documentare destul de temeinică aşa cum este aceea care a stat la baza lucrării de faţă ameninţă de pildă să se transforme în erudiţie seacă dacă autorul nu este în stare să-i insufle destulă viaţă şi culoare. Şi dimpotrivă, totul stă să alunece pe panta romanţării dacă autorul, mai ales cînd stăpîneşte harul de povestitor al lui Branca, nu ştie să-şi frineze elanurile imaginaţiei. În cazul în speţă au mai fost şi alte tentaţii. Faptul că autorul a călcat pe urmele eroului său, că i-a cercetat îndeaproape creaţia, începînd cu lucrările naiv-candide ale începutului şi sfîrşind cu capodoperele maturităţii, ca şi faptul că a privit această creaţie oarecum dinăuntru, cu ochi de artist, Branca pictînd el Însuşi, puteau justifica la un moment dat păreri personale subiective ce ar fi putut contrasta flagrant cu ce.au spus alţi cercetători. Tot aşa, o simpatie, neţărmurită pentru pictor – şi ea se simte; este împinsă uneori pînă la devoţiune – ar fi putut atenua sau chiar anula acuitatea spiritului critic şi atunci ne-am fi aflat în faţa unei hagiografii dacă, iarăşi, autorul n-ar fi păstrat măsura lucrurilor. Căci, fără îndoială, măsura cu care este dozat totul în această carte este calitatea ei primordială. Apropiindu-se, prin informaţia bogată pe care o vehiculează, de monografia ştiinţifică şi, alteori, prin ţinuta teoretică a dezbaterii problemelor, de eseu, lucrarea reuşeşte să rămînă totuşi în sfera literaturii de artă larg accesibile prin patosul evocării, pregnanţa descrierilor şi fluenţa stilului.

N-am putea spune că este exclus nici elementul pitoresc, de atracţie. Dacă ficţiunea este redusă aproape de punctul zero, apoi legenda îşi află locul cuvenit, însă tratată cu toate precauţiile de rigoare.

Bine informat, aşa cum am arătat, cunoscînd din frecventare asiduă opera lui Rafael, autorul îndrăzneşte aprecieri judicioase asupra uneia sau alteia dintre capodopere, asupra uneia sau altpia dintre ipotezele în circulaţie. Aprecierile sale sînt nuanţate. Ierarhizările fundamentate. Nu lipsesc nici rezervele, iar lepădarea de unele vechi prejudecăţi pare a sta printre preocupările sale esenţiale.

Desigur acest mod lucid şi ponderat de a aborda subiectul tratat i-a permis lui Remo Branca să se menţină pe o cale de mijloc la egală distanţă de adulatorii exaltaţi ca şi de detractorii pictorului din Urbino. Astfel că imaginea acestuia va apare pe cît de exemplară în destinul ei patetic, pe atît de convingătoare. Şi totuşi, într-o privinţă şi anume într-una de principiu, nu putem fi de acord cu biograful lui Rafael. În cadrul unei perspective în linii mari corectă pe care o are asupra fenomenului cercetat, Remo Branca vine cu unele deplasări ale punctului de vedere ce pot contraria oarecum pe cititorul avizat şi crea confuzie pentru cel neavizat, mai cu seamă că respectivele precizări sînt făcute de autor cu aerul unor puneri la punct, al spulberării unor prejudecăţi, de unde şi nota ironică sau chiar polemică la adresa unor poziţii statuate de multă vreme ca juste. De unde provine defecţiunea? Neîndoielnic ea se datorează faptului că deşi în general adoptă, mai exact se raliază la concluziile ce decurg dintr-o analiză a Renaşterii, făcută de pe poziţii materialiste, autorul rămîne legat cel puţin în parte, de modul idealist de a gîndi fenomenul de cultură. Aşa se face că aproape ori de cîte ori părăseşte terenul faptelor concrete de viaţă pentru a trage concluzii cu caracter mai larg filosofic despre Renaştere şi despre marii ei corifei, ideile sale apar marcate de limitele impuse de concepţia bisericii catolice. Efortul vizibil de a situa, în pofida adevărului elementar, credinţa religioasă a omului din Renaştere cu mult deasupra locului pe care ea l-a ocupat printre ceilalţi factori este o latură negativă a interpretării date de autor faptelor. Bineînţeles, indiferent de natura motivelor ce dictează această atitudine, fie că este vorba de un impuls religios sincer, fie că ne aflăm în faţa unui caz de conformism ideologic, amendarea punctului de vedere adoptat de Branca, într-o situaţie sau alta, se impune cu stringenţă. Nu înainte însă de a schiţa cîte va din trăsăturile principale ce caracterizează momentul Rafael în istoria artei universale.

Asupra acestui lucru există şi păreri de dată ultrarecentă. În 1969, de

pildă, Nello Ponente, unul dintre apărătorii cei mai fervenţi ai artei abstracte, face în cartea sa intitulată «Cine era Rafael?» o încercare de a reevalua creaţia pictorului punînd-o sub semnul clasicismului. La originea acestui curent încearcă să-l plaseze pe autorul *Şcolii din Atena* şi Raymond Charmet, într-un studiu apărut în «Jardin des arts» din ianuarie 1972 şi în care i se atribuie creaţiei rafaeleşti toate cele patru trăsături considerate ca definitorii pentru caracterizarea clasicismului european.

În această ordine de idei se invocă pe bună dreptate echilibru, armonia, claritatea aproape geometrică a compoziţiei lui Rafael; se trimite apoi la izvoarele antice ale inspiraţiei sale, la puritatea liniilor, la soliditatea formelor; se subliniază «sensul precis al caracterelor» şi primordialitatea ideii artistice în raport cu întruchiparea ei în linii şi culori, în sfîrşit se scoate în evidenţă umanismul operei create de genialul artist, adică exaltarea virtuţilor morale ale omului din Renaştere.

Interesantă prin noutatea ei, ideea de a împinge atît de departe limita de jos a clasicismului are totuşi servitutile ei. În orice caz, chiar dacă nu se sustrage normelor estetice ale clasicismului, el fiind autorul unora dintre ele, fapt pentru care a şi contat totdeauna printre precursorii lui Poussin şi ai lui Ingres, Rafael nu poate fi explicat exclusiv prin această estetică şi, evident, autorul articolului din «Jardin des arts» adoptă o metodă de lucru simplificatoare, cînd o face. În fond, ca reprezentant al perioadei de vîrf a Renaşterii, suit pe cea mai înaltă culme a perfecţiunii, într-un punct de răspîntie în care se întîlneau toate direcţiile de dezvoltare ale artei italiene de pînă la el şi de unde aveau să-şi tragă obîrşia curentele mari ale secolelor următoare: manierismul, barocul, clasicismul, Rafael a fost, evident, mai mult decît un clasicist.

S-a relevat în mod deosebit de către exegeţii pictorului excepţionala receptivitate a acestuia la poruncile vremii sale indiferent dacă ele erau răspicat formulate sau, dimpotrivă, nedesluşite, tulburi. Ca exponent al timpului său, el a găsit totdeauna cele mai limpezi răspunsuri. Mai mult decît oricare dintre reprezentanţii de frunte al Renaşterii italiene, mai mult decît Leonardo şi decît Michelangelo, cu al căror drum fulguranta sa traiectorie s-a întretăiat la un moment dat, el a întruchipat fidel şi prompt cele mai înalte

idealuri ale generaţiei de la începutul cinquecento-ului.

S-a relevat de asemenea că într-un proces de evoluţie artistică ce începuse cu Giotto, sau poate chiar mai devreme, cu Cimabue şi Duccio, Rafael a constituit ultima verigă, nivelul cel mai de sus al perfecţiunii formei. Pentru aceasta el a preluat şi sintetizat, topindu-le în creuzetul personalităţii sale, încorporîndu-le într-o viziune cu totul nouă, proprie riguros numai lui, toate realizările de pînă atunci. Pe cina n-a interogat? Mai întîi a descifrat secretele pictorilor care lucraseră în Umbria. I-a avut pe unii în faţă încă din copilărie, în palatul ducelui din Urbino. Acolo a putut admira opere de Piero della Francesca, de Luca Signoreli, de Melozzo da Forlì, de Timoteo Viti. La Perugia, în cîţiva ani, progresele cuceririlor sale s-au dovedit apoi aşa de mari încît, cum stă mărturie renumita compoziţie de la Pinacoteca Brera din Milano, şi-a întrecut maestrul, pe celebrul Pietro Vanucci zis Perugino, în mod indubitabil. A urmat Florenţa, centrul şcolii toscane cu cele trei secole de pictură ale ei, care i-a dat sugestii. Începînd cu Masaccio, dintre cei vechi, şi sfîrşind cu Leonardo, dintre contemporani, nimeni nu i-a putut ascunde tainele meşteşugului. În sfîrşit, în perioada romană, este sedus de titanicele figuri de pe bolta Sixtinei, închipuite de geniul lui Michelangelo şi nu se dă în lături de a învăţa, în materie de folosire a culorilor, chiar şi de la un artist mediocru ca Sebastiano del Piombo, care avea însă privilegiul de a fi reprezentantul şcolii veneţiene, cea mai puternică sub aspectul coloritului.

De remarcat şi faptul că realizînd sinteza căutărilor mai multor generaţii de artişti din mai toate şcolile tradiţionale din Italia dezmembrată a evului mediu, Rafael o făcea la un nivel şi în forme originale, organic închegate, ce exclud pînă şi cea mai vagă impresie de eclectism. El «a înfăptuit astfel – cum nu întîmplător arată Goethe – ceea ce alţii ar fi dorit să facă». Şi cu ce uşurinţă, cu ce magnifică virtuozitate par a fi înfăptuite capodoperele sale, deşi ştim, încredinţaţi de Michelangelo prin intermediul lui Condivi, că «Rafael nu a avut această pricepere de la natură, ci printr-o îndelungată învăţătură» a dobîndit-o. Cu alte cuvinte, ceea ce nu osteneşte în a demonstra şi Remo Branca, geniul lui Rafael nu dezminte ceea ce ştim despre genii: că ele înseamnă într-o covîrşitoare proporţie efort şi abia în al doilea rînd inspiraţie. Este cazul să mai arătăm că sinteza la care ne-am referit ar fi fost totuşi doar pînă la un punct originală şi valoroasă dacă ea n-ar fi inclus în substanţa ei ceva mai mult decît

influenţele filtrate ale pictorilor italieni şi anume: spiritul antichităţii. Nu degeaba s-a spus despre autorul frescelor din «Stanza della Segnatura» că a realizat sinteza Atenei şi a Florenţei, a lumii păgîne cu cea creştină (Fred Berence). De aici decurge de fapt umanismul său. Căci, cum arată şi A. Chastel, «Rafael a fost interpretul înnăscut al aspiraţiei umaniste către o umanitate împăcată şi senină, către o fuziune a înţelepeiunilor şi a formelor de frumuseţe care nu erau fără ecou în mediile din Roma.» Dar oare numai la Roma? Pînă a ajunge aici tînărul emul al lui Perugino avusese multe prilejuri să se pătrundă de spiritul ideilor umaniste. La curtea de Montefeltre a proteguitorilor săi, chiar dacă nu va fi fost martorul acelor «agreabile convorbiri şi cuviincioase petreceri» descrise de Baldassare Castiglione în «Curteanul», va fi simjit desigur adierea noilor idei vehiculate aici, aşa cum a deprins acele «rare virtuţi sufleteşti însoţite de gratie, dragoste de învăţătură, modestie» pomenite de Vasari şi care-l vor face atît de iubit pretutindeni unde va merge.

Totuşi momentul esenţial în formaţia sa umanistă nu va fi cel petrecut la Urbino, nici şederea la Perugia, ci etapa florentină. În afara sugestiilor şi cunoştinţelor profesionale, Florenţa a mai dat tînărului deschis pentru învăţătură suportul teoretic, fundamentul filosofic al concepţiilor sale artistice. Anume la Florenţa, la curtea plină de strălucire a lui Lorenzo de Medici, se instaurase pentru prima dată acel echilibru al dezvoltării armonioase a tuturor facultăţilor fizice şi spirituale ale omului. Fără să respingă preceptele religiei creştine, dar punînd la îndoială dogmele medievale cărora le opune spiritul mai liber al filosofiei antice, conciliind într-un fel cele două moduri de gîndire, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino şi Poliziano ajunseră la temerare încercări de sincretism, închipuind o lume în care omul devenea liber şi demn «emulul naturii şi nu sclavul ei». Ce importanţă are că la venirea lui Rafael la Florenţa epoca de aur a lui Lorenzo Magnificul aparţinea trecutului, după ce peste cetate se abătuseră vremile tulburi ale unei tiranii şi spectrul întoarcerii la evul mediu, prefigurat de Savonarola? Aceasta nu-l împiedică absolut deloc pe tînărul artist să cultive cu fervoare imaginea unei lumi armonioase aşa cum o gîndiseră marii umanişti florentini, emuli ai lui Aristotel şi campioni ai gîndirii neoplatonice.

O recunoaşte, făcînd consideraţii interesante ce îmbogăţesc tabloul epocii respective, şi autorul acestei cărţi. Tocmai aici intervin însă acele

deplasări de accent, care nu atît prin ceea ce conţin cît prin tonul tranşant al limbajului, contrazic noţiunile noastre despre Renaştere. Polemizînd astfel cu cei care contrapun o Renaştere de tip păgîn şi sceptică unui ev mediu creştin, avertizînd deci împotriva unor scheme simplificatoare, Remo Branca exagerează în direcţia opusă atunci cînd afirmă că «Renaşterea, dacă nu este totdeauna catolică este în general creştină şi, oricum, aproape totdeauna însufleţită de un spirit sincer religios» sau că «idealul adevăratei Renaşteri, ca expresie de civilizaţie împlinită, nu a fost niciodată păgîn, ci creştin, în sensul cel mai catolic». Negăsind suficiente argumente pentru a-şi susţine afirmaţia, autorul îşi raliază dintre reprezentanţii istoriografiei moderne pe Ernst Walser care «tinde să reevalueze sentimentul religios al Renaşterii» punînd astfel la index «categoria istorică a Renaşterii» cu care ne-a familiarizat de multă vreme Burckhardt. O asemenea concepţie eronată iese cu deosebire în evidenţă cînd autorul analizează madonele pictate de Rafael. În general, el n-are nimic împotrivă să vedem în tablourile respective un «triumf al umanismului florentin». Este limpede însă că prin umanism nu înţelege acelaşi lucru cu noi de vreme ce consideră că «Madonele lui Rafael întruchipează un desăvîrşit ideal creştin», mai ales că se grăbeşte să pună semnul egalităţii între acest ideal şi cel toscan.

Ca să fie şi mai explicit, Branca denunţă o diferenţă ireductibilă între chipurile acestor mame «care se înalţă spre divin», potrivit expresiei sale, şi femeile din arta veneţiană «care trăiesc deplina umanitate – zice el – fără presimţirea supranaturalului.» Or, dacă aşa ar sta lucrurile, nu vedem de ce ar mai fi osîndit aşa de aspru pe pictor, John Ruskin. Iată un singur citat din opera acestuia şi ne vom da seama numaidecît că situaţia se prezintă altminteri. «În primele timpuri – constată Ruskin – arta fusese utilizată pentru reprezentarea faptelor religioase; acum faptele religioase erau chemate să prezinte arta... Natura – continuă el – a fost urmată mai îndeaproape în toate privinţele şi Fecioara-Regină a lui Perugino decăzu *la condiţia unei simple mame italiene* (subl. n.) în Madona pe tron a lui Rafael.» Aşadar nu chipuri pătrunse de harul divin, nu contemplaţia şi extazul mistic constituie obiectul madonelor discutate, ci viaţa adevărată. Asimilînd lecţia lui Leonardo, devenind mai laborios în compoziţie, dar depărtîndu-se de marele toscan în ceea ce priveşte sentimentul, Rafael s-a impus, în adevăr, ca unul dintre cei mai generoşi şi

tandri interpreţi ai temei ce păstrează şi astăzi semnificaţia gravă a maternităţii. Şi n-o să negăm, desigur, că idealizează realitatea. Natura pentru el nu va însemna doar modelul – acele «contandine» ale «campagnei» italiene care-i captează atenţia – ci şi sentimentele proprii, nostalgiile după mîngilerile materne, cum pe bună dreptate constată Branca. Dar idealizînd, el n-o face dintr-un elan de transcendentalizare mistică, ci din setea de perfecţiune şi de armonie specifică întregii sale creaţii, din nevoia de a întruchipa în forme nepieritoare năzuinţele de afirmare mîndră ale omului din Renaştere. Lipsite de nimb şi seducătoare prin voluptatea lor castă, prin graţia şi misterul subiacent ce emană, atît madonele, cît şi portretele unor personaje feminine realizate mai tîrziu, vor reprezenta în pictură corespondentul a ceea ce înfăptuise în poezie Petrarca: adică înlocuirea doamneiînger («la donna angelicata»), cultivată de «îl dolce stil nuovo», prin frumuseţea lumească a Laurei. Cel de-al doilea moment din creaţia lui Rafael care capătă în interpretarea lui Branca o înfăţişare deformată este acela al picturilor murale din «stanze». După părerea noastră Branca păcătuieşte şi de astă dată prin exagerarea sentimentului religios al pictorului, atunci cînd îl aseamănă cu Sf. Toma din Aquino şi cînd îl numeşte «cel mai mare poet religios şi creştin». A proceda astfel înseamnă a ignora exact ceea ce a însemnat spiritul de echilibru şi de armonie al artistului. Şi nu este nevoie, pentru a dovedi, să apelăm din nou la autoritatea lui Ruskin, situat la cealaltă extremă. Ptntru acesta, Rafael «a scris» pe peretele primei «stanze» un «adevărat Mane*, Te*ke*l, Fa*re*s *pen*tru artele creştinătăţii». Nu-l vom invoca nici pe Alpatov ca să vedem odată cu el, în Şcoa*la din Ate*n*a, «*visul luminos al lui Rafael despre veacul de aur». Va trebui să arătăm, în schimb, că marele merit al artistului este acela de a fi găsit asemenea neoplatonicienilor de la curtea lui Lorenzo Magnificul formula de conciliere a sensibilităţii creştine cu spiritul liber al antichităţii greceşti. Dar şi aci apropierea nu trebuie înţeleasă ca o concesie făcută bisericii. Nu umanismul este cel care se adaptează la nevoile bisericii. Dimpotrivă, cum recunoaşte şi Branca, «pentru a nu-l avea potrivnic, biserica s-a folosit de umanism cultivîndu-l şi păstrîndu-l ca aliat». Ea, biserica a fost prin urmare aceea care a fost nevoită să facă profesie de credinţa umanistă, să se lepede de dogmatismul medieval şi să devină mai suplă, mai în ton cu spiritul vremii, cu scopul unic de a supravieţui. Ştim, de altfel, că papii înşişi, ca să nu vorbim de cărturarii prelaţi ca Bibiena sau

Inghirami, sînt în această vreme oameni pe deplin familiarizaţi cu ideile umanismului, adevăraţi oameni de Renaştere ei înşişi, cultivaţi, cunoscători ai Antichităţii, pricepuţi în ale artelor. Fireşte, ca să se ajungă aici a fost nevoie de condiţii economico-saciale specifice, de eretici ca Dante, de ştiinţa şi talentul învăţaţilor şi al poeţilor; a fost de asemenea nevoie de îndrăzneala cugetării lui Leonardo şi de efortul titanic al lui Michelangelo. Cu alte cuvinte totul era pregătit; plutea în atmosferă. Astfel că primind Rafael comanda (era o comandă socială) să picteze pereţii «stanzelor» Vaticanului, n-avea de făcut decît să «redacteze», să dea adică o întruchipare plastică unor concepţii ce erau ale forţelor progresiste ale timpului, şi pe care nesimţindu-se în stare să le combată sau să le ignore, biserica şi le însuşea proclamîndu-le drept propriul ei program ideologic. Pentru că, în adevăr, ce este altceva pictura din «Stanza della Segnatura» decît eşafodajul noului sistem filosofic elaborat de umaniştii Renaşterii. Şi desigur, hrănit din abundenţă cu această învăţătură, convins de adevărurile preceptelor ei, familiarizat de timpuriu cu izvoarele culturii antice, Rafael se simte cel mai în măsură, atunci cînd ocazia se iveşte, să realizeze cea mai clară şi mai strălucitoare formulă poetică a concepţiei renascentiste despre lume. Contopind toate nevoile spirituale, toate aspiraţiile estetice ale contemporanilor, încercînd să împace, într-un suprem efort, spiritul cu materia, trecutul cu prezentul, cultura Atenei cu cea a Florenţei şi a Romei, cum s-a spus, el tinde la armonizarea lumii, la afirmarea imaginii plenare a unui univers în care oamenii se simt demni şi puternici, egali între ei, stăpîni pe soartă şi liberi în actele lor. Cu o remarcabilă putere de invenţie şi cu o ştiinţă a compoziţiei şi a formei care-l poartă pe culmile perfecţiunii întruchipează Rafael ideile umanismului renascentist în Şcoa*la din Ate*n*a, lu*crare guvernată de acel «mirabile giudizio» însemnînd deopotrivă echilibru perfect, cadenţă ritmică, armonie, coerenţa întregului. Şi atunci, se poate oare, uitînd toate acestea, să-i atribuim pictorului, atît de liber în cugetarea şi fantezia sa prodigioasă, obedienţa îngustă faţă de preceptele teologice, cînd el, dimpotrivă, supune aceste precepte unei radicale operaţii reformatoare amintind mişcarea protestantă? Desigur, Remo Branca ar putea replica: Dar Mesa *din Bol*s*ena, da*r Înce*ndiul din Bor*g*o, da*r Schi*mbarea la* f*aţă*, nu* sînt ele opere de devoţiune creştină? Pentru că mai ales asupra acestor lucrări cu temă religioasă insistă autorul, ţinînd să dovedească «serviciul» adus de Rafael

credinţei. Şi, dimpotrivă, el se arată oarecum rezervat faţă de opera laică găsind, de pildă, cam tot atîtea servituti frescelor din villa Farnesina cîte calităţi i se pare a avea Schi*mbarea la* f*aţă, ic*oană căreia îi acordă cea mai înaltă preţuire. Or, se ştie că tocmai în frescele Farnesinei, îndeosebi în Triu*mful Gal*a*teei, se* relevă adevăratul geniu al lui Rafael, gustul său pentru antichitate, pentru voluptatea hedonistă cu adevărat păgînă. Anume în această lucrare în faţa căreia avem, odată cu Berenson, sentimentul că «Antichitatea ea însăşi n-a lăsat în artă o imagine mai completă şi mai delicioasă a celui mai frumos dintre visurile sale», se afirmă spiritul modern, lipsit de prejudecăţi al artistului.

Nici portretelor atît de avansate în cadrul evoluţiei realiste a genului, nu le acordă autorul atenţia meritată, în schimb, opera de arhitect a lui Rafael găseşte în Remo Branca un admirator fără reticenţe. Merită bunăoară subliniată părerea că, dacă artistul ar fi trăit mai mult, anume în domeniul arhitecturii s-ar fi manifestat mai plenar geniului său, opera de pictor aflîndu-se deja într-un declin pe care evenimentele politice tulburi ce au urmat morţii sale n-aveau decît să-l accentueze. Dar, fireşte, discuţiile despre căile pe care s-ar fi angajat creaţia lui Rafael, în cazul cînd sfîrşitul nu i-ar fi fost aşa de prematur, n-au decît caracterul unei speculaţii căreia nu-i vedem sensul. Cu atît mai puţin cu cît opera sa are şi aşa cum am moştenit-o noi, toate însemnele unui vast edificiu integru, armonios şi logic, construit după reguli şi legi ce aveau să devină pentru multe generaţii adevărate canoane.

Şi chiar dacă nouă, astăzi, ne-ar fi greu să ne recunoaştem pe deplin în lumea imaginată de Rafael, spiritul nostru încă poate afla în opera sa destule consonanţe cu idealurile care au luminat-o pentru a merita să ne aplecăm cu luare aminte asupra paginilor ce urmează.

VASILE FLORE A

DEDICAŢIE

Fiului meu, fiilor voştri.

Pentru à vorbi de bine atît cît este posibil despre geniul lui Rafael sau pentru a-l ponegri pînă la dezgust, se va continua încă să se scrie, atîta timp cît civilizaţia umană va fi în stare să se adreseze sie înseşi. Rafael rămîne o problemă, nici soluţionată şi, poate, nici posibil de rezolvat; sau rezolvată atît de clar, încît acelora cărora le place să schimbe ideile despre artă, aşa cum se

schimbă o haină uzată cu alta nouă, le vine greu să-i accepte soluţia.

Rafael rămîne totuşi o problemă. O carte care să-l preamărească sau care să-l critice, care să nu ţină seama de adevăratele motive care i-au consacrat remimele reînnondu-l din secol în secol, este, astăzi, aproape fără valoare: e de ajuns să citeşti stufoasa biografie scrisă de Giorgio Vasari pentru a începe să te orientezi şi pe urmă să iei pentru continuarea investigaţiilor minunatul ghid al lui Vincenzo Golzio (*Raffaello nei Monumenti*, 1936, Città del Vaticano), pentru ca o altă «Viaţă», printre alte mii, să fie imediat scrisă. Cine scrie astăzi trebuie să-şi impună ca scop dedicarea lucrării tinerei generaţii, prezentînd viaţa şi opera lui Rafael în realitatea ei istorică.

Ceea ce frapează mai mult astăzi, şi pe bună dreptate, este faptul că numele lui Rafael a devenit sinonim cu noţiunea de pictor; şi în ciuda schimbătorului curs al istoriei gustului – să nu o confundăm cu istoria artei – chiar şi astăzi dacă se spune: «pare o Madonă de Rafael» este ca şi cum s-ar exprima o judecată actuală de supremă frumuseţe omenească.

Semn de adevărată măreţie, care însă nu convinge pe ignoranţii voluntari, chiar atunci cînd este vorba de persoane care se pretind culte sau de artişti viciaţi de o pretinsă filosofie.

A dedica o carte de genul acesta tinerilor şi a o face să fie citită şi de cei mari, este poate o îndrăzneală. Dar nu este o sfidare. Într-adevăr, printre cei mari, nu-i includ pe aceia pentru care a devenit o deprindere a culturii artistice să atribuie lui Rafael paternitatea unui alt tablou, atribuire ce oferă altora buna ocazie de a-l restitui lui Sebastiano del Piombo sau barem elevului său Giulio Romano. Trudă zadarnică de acum pentru istorie şi pentru artă. Rafael nu-şi dă seama de aceasta: trăieşte în nevătămata măreţie a geniului său, indiferentă faţă de aceste flexiuni marginale Noi vom căuta să-l descoperim în viaţa timpului său, fără să întocmim o facilă culegere de anecdote, văzînd care este adevărata sa poziţie în istoria artei şi a Bisericii. Dar interesul pentru iniţierea tinerilor de astăzi, unde este? Unde este grija de ă-l face să înţeleagă pe fiul meu Francesco Paolo, pe care eu însumi am vrut să-l abat de la primele eventuale aptitudini artistice pentru a-l arunca în labirintul tehnicii, şi care de acum se orientează mai bine printre complicaţiile firelor electrice, ale calculelor, ale rezistenţelor, afe bobinelor, ale supapelor, decît printre modurile *eonsecutio temporum*, în care totuşi se descurcă? Văd sub ochii mei copiii de

astăzi mai pasionaţi să descifreze schemele motoarelor de avioane şi ale aparatelor de televiziune, decît să socotească dacă merită sau nu să-şi aplece fruntea asupra ideilor greu de înţeles din *De rerum natura* de Lucreţiu, sau cel puţin să se cufunde în umanitatea lui Cicero. Există într-adevăr un motiv practic care stimulează aceasta. Şi totuşi este o mîngîiere să vezi eroica fidelitate a spiritului latin, care îşi păstrează înclinaţiile sale omeneşti şi poetice în străfundul inimii celor mai buni tineri. Pe aceşti tineri trebuie să-i ajutăm, pentru ca să-şi dea seama că tehnica, dacă devine în mod exclusiv practică, este practic brutală, îl asimilează pe om, reducîndu-l la categoria roţii de angrenaj sau la bulon, oricît ar fi el de necesar, al unei monstruoase maşini. Fără îndoială, întreg secolul al XX-lea a pregătit generaţiile actuale să creadă în progres ca în ceva absolut, să-l considere aproape sinonim cu civilizaţia. În timp ce pentru noi, cei care aparţinem lumii latine, progresul nu este decît un instrument de civilizaţie: Civilizaţia fiind scopul. Dar progresul este evident. Cucerire perversă sau binefăcătoare în funcţie de întrebuinţarea pe care omul i-o dă. OMUL rămîne în centrul vieţii. Numai Lui îi revine gloria sau osînda. În El, în lumea sa interioară stă drama salvării sau a veşnicei pierzanii. Dar OMUL, în ciuda absolutei sale responsabilităţi personale şi unităţi spirituale, este totdeauna o cucerire a tatălui, a fiului şi a tatălui. Arta tocmai aceasta dovedeşte: un geniu nu se Improvizează. Vorbind de măreţia fiului, deseori uităm calităţile tatălui. Noi nu vom reuşi să-l explicăm pe Raffaello da Urbino dacă nu vom cunoaşte copacul minunat care a dat atîtea roade admirabile. Tînăr fermecător ca o tulpină înaltă, arborescentă, el rezistă vijeliilor secolelor pentru că are mai mult rădăcini decît crengi, la fel ca acei copăcei pe care Raffaellino i-a văzut cu ochii deschişi în picturile lui Francia, unul dintre primii săi maeştri. Iată de ce dedicată tuturor tinerilor, această carte este totodată povestire şi lege a artei. În «lege» este mereu posibil, pentru cei mai mulţi, să descopere tehnica frumuseţii, prin care în mod firesc se explică expresia artei.

Invenţia nu este niciodată o întîmplare, ci inteligenţă materializată. Invenţia, fie în împărăţia Muzelor, fie în domeniul tehnicii, este totdeauna fructul, care poate să fie cules fulgerător, aşa cum a fost cazul lui Newton, dar pe care timpul şi munca, îl pregătesc. Rafael începe cu tatăl său Giovanni; Giovanni Santi fără locul de naştere ar fi o sămînţă căzută printre stînci aride.

Humus-ul Renaşterii este pămîntul fertil italian, scăldat de apele vii ale creştinismului; şi bunele seminţe în acest pămînt au rodit făcînd să încolţească miădiţele miraculoasei epoci a artei.

Un Rafael izolat în sine, fără aurora care făcea din Assisi un nou Orient ce l-a chemat pe Giotto, un băiat stîngaci de la ţară, să pună bazele picturii moderne: fără şcoala care, printre atîtea altele, la Curtea din Feltre îi educă pe barbarii Europei să folosească furculiţa în locul mîinilor; în sfîrşit fără atelierul de artă şi idealurile tatălui său, pictorul prin excelenţă ar fi o enigmă. Şi nu este. Cu toate numeroasele dezorientări de astăzi, cărora le oferă pretext de critică infinitele gradaţii ale pictorilor care l-au imitat, şi care i-au micşorat focul interior, Rafael poate să fie înţeles. Arta are valori absolute. Acestea sînt adunate în Partenonul lui Pericle de pe Acropole ca şi în încăperile lui Giulio al II-lea de pe colina Vatican.

Ei bine, perfecţiunea, chiar şi cînd forma e perfectă, nu consistă niciodată în formă. Un automobil frumos este perfect doar cînd calitatea motorului corespunde strălucitoarei forme a exteriorului său de tablă; tot astfel perfecţiunea lui Rafael este şi tehnică, adică perspectivă, spaţială, geometrică şi tonală şi pe urmă desen, volum etc., dar gloria sa constă în a fi creat un ideal de frumuseţe diferit dar la nivelul idealului de frumuseţe din Grecia antică. Rafael este fiul fiinţei sale morale, foarte atent şi foarte studios, instabil dar tenace, uman dar creştin într-atît încît poate să fie considerat un demn reprezentant al catolicismului. Fără această concluzie, divinul pictor pare o legendă de film. Şi într-adevăr cinematograful a şi pus stăpînire pe el însăilînd un roman dintr-un episod secundar, exagerînd pentru exigenţele emotive ale spectatorului.

Odată ajuns la pictarea Madonelor, la frescele «încăperilor şi la desenele pentru Tapiserii, secretului norocului lui Rafael nu li mai adaugă nimic, nici portretul numit Fornarina (Galeria Borghese, Roma) şi nici pînza intitulată *Galatea* de la Palatul Farnesina din Roma. Şi aceastea sînt opere demne de El, dar strămutate în grădinile legendei nu ne explică, nici măcar în parte, entuziasmul popular pentru Rafael al celor patru secole şi jumătate care s-au scurs pînă astăzi. Tinerii vor vedea că şi în artă geniul este fiul omului moral, care este sîrguincios.

Pentru a scrie această Viaţă, am căutat ca metoda critică folosită, să

răspundă cîtorva principii. Primul este acela de a-l fi considerat în întregime pe Rafael: în opere, în locurile unde s-a născut, unde a crescut sau pe unde a trecut. Şi de a-l fi văzut mai întîi cu inimă de artist şi apoi cu mintea cercetătorului. Al doilea este acela de a-l înţelege bine, pentru a face să fie înţeles, adică a ajunge să spun lucruri chiar şi grele, într-un mod simplu. Aceasta era necesar pentru că în încercarea de a face ca să apară nou sau descoperit abia acum un Rafael deja dezvăluit, se recurgé la scrieri care în labirintul frazelor ermetice încurcă ideile Chiar şi acelora care le au clîre.

Al treilea este acela de ä fi citit ceea ce s-a scris înai de calitate despre Rafael, o bibliotecă întreagă: mi-au trebuit ani. Criticul trebuie să fie puţin şi artist adevărat, care să-şi controleze sentimentul (a cărui natură intuitivă *pentru a vedea* opera de artă este esenţială vederii însăşi) cu datele istorice, pe care mintea le coordonează pentru a scoate din ele punctul de vedere, adică sinteza. Aceste elemente esenţiale sînt umanitatea criticii şi esenţa judecăţii: însuşi Rafael a luat poziţie în «Şcoala de la Atena»: şi ştia ce face.

Şi astfel arta, scumpul meu Francesco Paolo, rămîne totdeauna un fapt actual, care învaţă mereu, mai ales pe tinerii infatuaţi de progresul tehnic* să ştie să descopere în trecut măreţia şi secretele viitorului.

REMO BRANCA

I. INCENDIUL DE LA COLBÒRDOLO

La Urbino eşti obligat să te opreşti. Assisi îţi aţine călea; de vrei să-l cercetezi, şi se dezvăluie dintr-o dată, deschis către soare, intact, vechi dar fără ruine. Un vechi monument clasic de pe vremea lui Augustus, templul Minervei, se păstrează aproape neatins în toată eleganţa stilului său corintic.

Urbino se ascunde. Se înalţă pe povîrnişuri scăldate în lumină pentru ca dintr-o dată să se scufunde în penumbre, se ghemuieşte în sine însuşi, în strimtori ce par că taie piatra vie a stîncilor. Dacă le urci respiri şi domini totul cu privirea, dar apoi trebuie să cobori în prăpăstii, iar printre zidurile orăşelului tainica nelinişte pe care ţi-o dă sentimentul că cetatea nu a murit încă, deşi nu mai e în viaţă. Şi astfel eşti scos încetul cu încetul din ideile tale preconcepute şi pătrunzi în altă lume: e un mister ce şi se dezvăluie în tăcere. Urbino înseamnă fascinaţia profundă a frumuseţii ce se vădeşte treptat. Contele Baldasar Castiglione, ilustru bard al oraşului, îl descrie astfel într-o limbă a

cărei frumuseţe şi exactitate au fost lăudate de însuşi Leopardi: «La poala Apeninilor, cam în mijlocul Italiei, inspre marea Adriatică, e situat, după cum se ştie, orăşelul Urbino; care, deşi aşezat intre munţi (şi încă nici măcar prielnici ca prin alte părţi), avut-a parte de un cer binecuvîntat, încît toată regiunea e mănoasă şi plină de roade, aşa că în afară de aerul foarte curat, aci găseşti din plin toate cîte sînt de trebuinţă pentru trai omului. Dar printre cele mai mari fericiri ce i-au fost hărăzite, socot că cea mai de seamă e faptul că de multă vreme oraşul a fost stăpînit mereu de cîrmuitori de ispravă, cu toate că în cursul urgiilor generale provocate de războaiele ce măcinau Italia, oraşul acesta a fost lipsit de ei, pentru o bucată de vreme.» Un loc al păcii îndelungate aşadar, un loc binecuvîntat de Dumnezeu şi de oameni şi care a avut conducătorii pe care-i merita. Rafael din Urbino. Unde e Rafael? Pînă de curînd în Urbino nu exista un singur tablou de el. Fiind întrebaţi într-o zi ce lucru lipsea perfecţiunii acestui oraş, locuitorii au pretins că le lipsea un tablou de Rafael: şi Florenţa a fost obligată să le dea unul.

Critica ne sfătuieşte să nu cedăm în faţa impresionismului romantic: Rafael nu mai e la Urbino, între el şi micul oraş în care s-a născut, nu a rămas decît o apropiere istorică pe care cercetarea obiectivă crede că poate s-o reducă la un simplu loc de naştere care are un rol redus în destinul său de maestru al picturii. O placă comemorativă pe Via Raffaello îl invită pe vizitator să venereze pe acest geniu al locului:

VENERARE JGITUR HOSPES NOMEN ET GENIUM LOCI.

Şi calea aceasta pavată e cea mai abruptă din toată Italia; e lată, dreaptă şi taie pe culmea ei un cer atît de pustiu, încît de acolo parcă am contempla întreaga lume. E o invitaţie să urci, un îndemn insistent, aproape violent: urcă! Colinele din jur sînt verzi, vii, luminoase chiar în acele dimineţi senine de mai cînd văile îndepărtate sînt invadate de mări de ceaţă iar munţii parcă răsar cenuşii de-a dreptul din cer, plămădiţi ei înşişi din nouri. Atunci privirea se poate odihni pe imaginea de vis a pămînturilor depărtate, iar şoselele care străbat verdele colinelor ca nişte panglici albe căzute din cer şi răsucite ca nişte fire de tort, te poartă la hotarele unei împărăţii vecină poate cu infinitul, căci Urbino, strîns între bastioanele sale, pare singurul oraş din lume cîre a supravieţuit unui cataclism... Dar viaţa se iveşte încetul cu încetul şi iese mai

puternică din această cetăţuie şi coboară în văi, pentru a duce şi acolo glasurile oamenilor: doi bouleni albi ară ştergînd încet, încet pe colina din faţă, verdele de pe pajişte. Apoi privirea ta se opreşte asupra colnicelor vecine pe care le identifică unul după altul, asupra pădurilor şi căsuţelor aşezate pe creştete, asupra arborilor străvezii ce par zugrăviţi pe cer ca o broderie sau desenaţi de mîna omului atît sînt de bine gravaţi cu toate detaliile lor şi atît de bine aşezaţi ici sau colo. Anumite detalii revin în amintirea străinului: unde le-a mai văzut şi altă dată? Tradiţia spune că în trecut culmile unduioase ale colinelor din Urbino au fost acoperite de codri şi fireşte că aceste păduri erau pe alocuri dese; dar în portretele ducelui şi ale ducesei de Urbino pictate de Piero della Francesca, peisajul eyocă cu claritate cerul acesta vast şi transparent, munţii ce se ivesc din vălurile negurii, şi priin-plaßurile punctate de copaci, pătate doar de desişul umbros al tufişurilor ver? i.

Priveliştea1 aceasta e celebră pentru frumuseţea ei adînoă: în primul rînd, seninătatea depărtărilor, apoi verdeaţa şi pămîntul argilos al colinelor, cafe se auresc ca şi cum i-ai privi printr-ó ploaie de aw, în clipa în care sé iveşte soarele la răsărit sau la apus. Atunci îţi dai seama că tot ceea ce a apărut în amănunţime la prima vedere păleşte în profunzimile unei atmosfere pictate: natura e ’aici o maestră a perspectivei aeriene, a cerurilor limpezi, chiar calde în tonurile lor imperceptibil, degradate de la albastru la verde şi galben. În felul acesta descoperi cine a învăţat pe: pictorii din Marche, din Umbria şi pe cei din Tòscana secolului al XV-lea să scalde figurile în atmosfera dulce şi aurie a naturii, în care cerul şi pămîntul îşi împrumută culorile oferindu-le în chip delicat ca reflexe fiinţelor. Chiar dacă nicio mărturie pozitivă nu ne înfăţişează pe băiatul lui Giovanni Santi pe culmea acestui deal, oprindu-se din joc ca să-şi cufunde sufletul în aerienele zări brodate cu arbori, drumeţul, invitat să descopere pe geniul locului, îl află aici, cu sentimentul cert al realităţii, şi şi-l înfăţişează înaintea ochilor într-un mod în care istoria nu poate să nu-l admită, dacă nu vrea să ajungă în situaţia de a nu-l mai Înţelege. Chiar şi elementul istoric, cel care apare aşa de clar în documentele lui pozitive, are nevoie să fie aprofundat prin compararea operelor pictorului cu mediul înconjurător care e cel dintîi maestru adevărat al copilăriei oricărui artist şi mai ales al unui geniu. E, într-adevăr, o eroare să crezi că educaţia unui om Începe în clipa În care îneepe să folosească raţiunea; ea Începe Încă din primele opt zile de la naştere

şi continuă fără întrerupere, zi de zi. Abia se dezvoltă simţurile că Între om şi lumea Înconjurătoare se stabilesc o serie de raporturi care-i uluiesc prin caracterul lor miraculos chiar pe părinţi. Natura şi omul Îşi schimbă intre ei daruri. În mod special artistul primeşte de la natură temperamentul şi gama sentimentelor sale, preferinţele pentru varietatea culorilor, simţul proporţiilor şi al distanţelor şi aşa mai departe. În schimb, el dă opere ce vor fi totdeauna legate într-o anumită proporţie de viaţa acelui loc. Această reciprocitate în artă şi Îndeosebi în pictură e foarte vizibilă. Arta e totdeauna un act al vieţii omeneşti şi acel fapt ireal care cu trecerea timpului poate să apară în ea nu e decît aspectul poetic al schimbului care s-a produs intre un om simţitor, natura şi mediul istoric care-l formează în mod necesar. Rafael nu s-a născut un om mare, ci a devenit Încetul cu încetul, foarte cu încetul. Graba, rapi* ditatea, caracterul miraculos sînt simple impresii a celui ce contemplă fără preambuluri prima lui capodoperă şi uită că geniul nu e un fulger neaşteptat, ci rodul unei pregătiri îndelungi (şi pentru aceasta ar trebui amintit Giotto) şi neîntrerupte la care contribuie misterele secolelor şi ale eredităţii, educaţia directă pe care i-au dat-o părinţii şi moştenirea pe care i-au lăsat-o strămoşii îndepărtaţi, adică voinţa ce ia naştere şi aptitudinile strămoşilor, care se plămădesc treptat din legătura copilului cu mediul înconjurător. Expresia: *geniul locului* ar fi o frază goală, fără această legătură, aplicată la oraşul Urbino, oraş intim şi creator – fără variatele lui daruri pe care şi astăzi le primeşte vizitatorul ce urcă spre culmea peisajului din Marche şi spre culmea artei.

La început însă vizitatorul se simte descumpănit din cauza amestecului profund de opinii şi de date reale, de impresii şi de amintiri. Au trecut 468 de ani de la naşterea lui Rafael şi multe lucruri au dispărut din Urbino, unele s-au învălmăşit ori s-au ascuns, altele au încetat de a mai spune ceva, foarte multe au rămas aproape neschimbate în spiritul lor, iar înfăţişarea le este doar uşor adumbrită.

*

În epoca în care familia bătrînului Sante di Perùzzolo, bunicul lui Rafael, ’ şi-a stabilit acolo locuinţa, Urbino era alcătuit din palatul ducal, adică din vechiul castel mărit, apoi din alte cinci sau şase palate senioriale şi din

numeroase biserici, constituind acel complex de monumente ce avea o absolută superioritate asupra sărăcăcioaselor colibe risipite şi care păreau că sînt ocrotite de arhitectonica impozantă a acestor lăcaşuri ale puterii lumeşti şi religioase. Cartierul Santa Croce, aşa cum se poate vedea şi în zilele noastre, a ajuns la noi aproape intact. Stampele xilografice care înfăţişează în *Civitates Orbis Terrarum* de Bruia (Köln, 1572) întreaga panoramă a oraşului Urbino, ne dau o idee aproximativă despre acest loc, deşi nu e exactă atît pentru că după mai bine de un secol, locuinţele ţăranilor ocupaseră cele două dealuri, înghesuindu-se din ce în ce mai mult una într-alta, cît şi pentru că cei care au executat ilustraţia şi au gravat-o, în vremea aceea, nu s-au preocupat decît să surprindă ansamblul caracteristic al aşezării şi al peisajului, constituind prin chiar acest fapt o contribuţie de mare importanţă pentru cultura istorică şi geografică. Dar cînd poposim printre vechile ziduri, pietrele încep să povestească, să stea mărturie, iar stemele şterse de pe intrări şi arcurile ascunse precum şi ferestruicile care au supravieţuit lasă o urmă sigură a unei lumi dispărute; apoi grupuri întregi de case şi de curţi interioare au rămas neschimbate şi le recunoşti ca pe nişte figuri ale unor prieteni din copilărie ce-ţi revin înaintea ochilor puţin îmbătrînite.

Încetul cu încetul reconstituirea teoretică a oraşului Urbino de pe vremea ducilor apare cu putinţă şi începe să te pasioneze ca o lume căreia simţi că încă-i aparţii: atunci Urbino devine şi al tău, şi devine din ce în ce mai mult al tău dacă eşti călăuzit, cum mi s-a întîmplat mie, de un om mai vîrstnic, ospitalier şi cult, care să evoce cu pasiune oameni şi lucruri, ca şi cum ar fi ultimul descendent al familiei Montefeltro. Cartierul în care şi-a durat locuinţa familia lui Sante, în 1450, e acel îl *borgo*, construit în afara vechii vetre romane şi devenit azi prin încrucişarea ce încă de pe atunci împărţea aşezarea din deal în patru părţi ca o cruce heraldică, un loc deschis şi comod pentru o pieţişoară. Trei biserici închideau porţiunea aceasta netedă numită *Pian del Mercato*, şi care a rămas pînă în zilele noastre piaţa unde se întîlnesc şi poposesc obligatoriu oamenii şi vehiculele ce urcă şi coboară din cele patru puncte cardinale. Bisericile de pe una din laturi erau cea cu hramul *Corpus Domini*, cealaltă mai mică a Sfîntului Anton şi biserica Maicii Domnului cea Milostivă în eforia căreia se găsea spitalul cu acelaşi nume; pe celaltă latură Capela Sfîntului Filip şi alte aşezăminte pentru cazarea soldaţilor. Puţin mai sus,

urcînd, spre dreapta, la vreo sută de paşi de celebra casă a familiei Sante, era situată importanta biserică a Sfîntului Francisc a cărei construcţie, începută în primii ani ai secolului al XIV-lea după un proiect în stil romanic, a fost terminată. Pe la 1350 într-un stil cu tendinţe gotice, pe atunci la modă. Biserica aceasta, împreună cu cele ale Sfîntului Augustin şi Sfîntului Dominic, mărturiseau credinţa profundă a oamenilor şi grandoarea operelor din Evul Mediu. Toate aceste biserici au fost restaurate şi refăcute mai tîrziu, dar adăugirile au lăsat vizibile urmele vechii lor frumuseţi şi monumentalităţi. Din biserica Sfîntului Francisc au rămas aproape intacte porticul exterior cu arc în plin cintru şi clopotniţa, care, pe vremea lui Rafael, domina mai mult decît azi peisajul din Borgo, căci era aproape izolată între livezi şi grădini de zarzavat. În spatele bisericii, în locul unde se află acum tîrgul de cereale şi de fructe, era cimitirul conţilor de Urbino, ale căror oseminte au fost mutate la spitalul Sfînta Clara cea veche.

Chiar dacă locuinţele oamenilor săraci, ale negustorilor şi ale meşteşugarilor erau modeste, spiritul întregului popor era necontenit înălţat de aceste nobile monumente care exaltau credinţa religioasă şi aspiraţiile cetăţeneşti. Urcuşul care începe în momentul cînd laşi la dreapta porticul bisericii Sfîntul Francisc, iar ceva mai sus, în locul în care panta străzii devine mai abruptă, casa cu placă comemorativă susamintită, era pe vremuri mai deschis şi abia schiţat, dar promiţînd să devină ceea ce este şi în zilele noastre. Într-adevăr, spre culme, la dreapta, se alinia încă de pe atunci porticul spitalului. Mai sus, urcuşul se lărgeşte pe o scurtă porţiune formînd acel *Pian del Monte*, apoi dealul, încîntătorul deal, se înălţa pe deasupra văilor. Pe de o parte, eterica privelişte se topeşte treptat spre colinele acelea în spatele cărora se ghiceşte suprafaţa luminoasă a mării Adriatice, iar pe cealaltă parte dulcea Umbrie. Întorcîndu-i spatele pentru a coborî pe drumul pe care am urcat încet, încet, între casa pictorului din Urbino Timoteo Viti (1470-1523) şi cealaltă care dă colţul ceva mai îndărăt, răsare, ca un corp geometric aşezat pe stradă, turla zveltă a bisericii Sfîntul Francisc. Acest turn medieval ia forme neaşteptate, cînd pare că îşi clatină vîrful în bătaia vîntului pe cerul luminos printre culisele întunecate ale uliţelor, cînd parcă e de-a dreptul culcat pe şosea; şi datorită tocmai multelor sale chipuri de a şi se prezenta ochilor, îţi devine familiar şi îţi cere să te străduieşti să-i descoperi toate înfăţişările, printre jocurile de

perspectivă pe care Urbino le oferă într-o inepuizabilă varietate. Aici pămîntul, natura şi arhitectura constituie o nesfîrşită sursă de inspiraţie pentru fantezia şi sentimentele artistului, sau a oricui o contemplă. Cînd Rafael va picta prima sa capodoperă *Il sogno del Cavaliere* (Visul Cavalerului), în fantasticul peisaj ce se iveşte printre figuri, aşezate astfel ca în centru să poţi contempla frumuseţea ansamblului ca şi a detaliilor, el va profila pe cer o clopotniţă aidoma cu cea a bisericii Sfîntul Francisc, cu turla ascuţită, iar în faţă, un colţ de stîncă pe care, dacă ai sta culcat, clopotniţa ar părea ca aşezată cu mîna pe pămînt, ca în Pian del Monte.

Nimeni nu va putea vreodată să afirme că Rafael a vrut să evoce turla clopotniţei care răsare din suprafaţa netedă a muntelui şi poate el însuşi nu va fi reflectat asupra acestei imagini din copilărie. Este însă sigur că în memoria vizuală a viitorului artist, observator prin excelenţă, totul a rămas întipărit încă din primii ani şi totul s-a acumulat în spiritul său, ieşind la suprafaţă la momentul necesar, intuitiv armonios, în opera de artă.

Critica în schimb, a cărei atenţie e pur raţională chiar dacă e ajutată de sensibilităţi deosebite, redescoperă aceste apropieri şi poate să le atribuie intenţiei artistului şi atunci cînd pictorul, transportat de inspiraţie, nu-şi dă seama în general că evocă lucruri şi viziuni ce-i revin în amintire tocmai datorită misterioaselor activităţi ale spiritului creator. Aşadar, cînd scrie că nu se ştie nimic despre copilăria lui Rafael, critica pozitivă nu-şi dă seama de faptul că oraşul Urbino şi întîmplările familiei din care el descinde ne dezvăluie tocmai ceea ce este esenţial, adică atît cît este suficient pentru a cunoaşte calităţile pe care le-a moştenit, educaţia pe care a primit-o de la locul de naştere, de la natura înconjurătoare şi de la un tată visător căruia nu-i putea trece neobservată blîndeţea şi nobleţea senină şi veselă a unui copil asupra căruia trebuia să se aplece ca deasupra unui izvor proaspăt de viaţă. Aceştia sînt factorii pozitivi ai educaţiei primite în copilărie de Rafael: colţul vrăjit în care domină peisajul vaporos, ţinutul care străluceşte ca o lampă asupra căilor inteligenţei umane şi un tată cum nu sînt mulţi alţii. Giovanni Santi a fost într-adevăr un om remarcabil; creştin, cultivat, pictor instruit. Viaţa lui, ca şi familia sa, urcă de la Colbòrdolo la Urbino, de la sărăcie la bunăstare, de la obscuritate la lumina Renaşterii. Strămutarea de la ţară la oraş, depăşind o diferenţiere geografică egală cu cea culturală, a schimbat destinul unei naşteri. Sătucul

Colbòrdolo nu a dispărut, veacurile nu au şters cu totul amintirile demne de menţionat în povestirea noastră. În vremea aceea, către jumătatea secolului al XIV-lea, Colbòrdolo era un castel care se înălţa pe coama unui mic munte, la poalele căruia şerpuiesc apele rîurilor Isauro şi Apsa. Peisajul, situat mai jos şi mai puţin întins decît acela al oraşului Urbino, vesel datorită pămînturilor cultivate, domină şesul fericit din vecinătatea oraşului Pesaro, care se întinde apoi cu blîndeţe spre ţărmul mării Adriatice. ★

Preotul Luigi Pungileoni a publicat (Urbino, 1822) un *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta*, *padre del Gran Raffaello di Urbino* (Elogiu istorie al lui Giovanni Santi pictor şi poet, tată al Marelui Rafael din Urbino), în care sînt prezentate cu ajutorul documentelor multe date interesante referitoare la strămoşii lui Rafael. Deoarece toţi nu fac decît să repete, şi cîteodată inexact sau indirect, informaţii extrase din această meritorie operă de proporţii reduse, să citim şi noi în ea, interpretînd şi lărgind-o, istoria strămoşilor pictorului din Urbino. Către 1300 întîlnim în Colbòrdolo un oarecare Sante. Numele Sante, trecut în documente aşa cum se pronunţa în limba vulgară apare tradus în actele de notariat de cumpărare-vînzare în latină sub forma de *Santi* şi uneori *Sanctis*, de unde apoi traducerea *Sanctius*, care a dat în italiană Sanzio. Bunicul lui Rafael e Sante, tatăl lui e Santi, şi, în sfîrşit el, Sanzio. Sante, capul familiei, a avut ca fiu pe Piero (Piero di Sante ce a trăit pe la 1340), care a fost la rîndul lui tatăl lui Sante zis Perùzzolo, străbunicul lui Rafael: mic proprietar, pe care îl întîlnim la 1450 în Urbino căsătorit cu Gentilina Urbinelli, care a adus pe lume pe bunicul lui Rafael, Sante di Perùzzolo. Acesta a murit la Urbino, în 1485, cînd nepoţelul Rafael avea doi ani. Din căsătoria cu Elisabetta s-a născut Giovanni. Giovanni, considerînd că forma de Sante este prea comună, a trecut – după modelul limbii latine – la înobilarea numelui în Santi.

Cu Sante di Perùzzolo începe de fapt istoria familiei lui Rafael, neevidenţiată pînă în acel moment de niciun lucru ieşit din comun, ba chiar atît de modestă încît dezamăgeşte pe cei care doresc ca somităţile să descindă din zei. Sante di Perùzzolo era un om din popor, care-şi cîştiga existenţa ca samsar, încăsînd la afacerile încheiate procentajele cuvenite pentru participarea lui activă. Mai tîrziu intră în combinaţie cu un nepot al lui la exploatarea unei mici moşioare. Ca urmare a acestui fapt va trece la arendarea şi a altor terenuri ou rodnică fîneaţă bogată în ape. În cele din urmă – şi despre acest fapt

1 Limba italiană, vorbită de popor, denumită astfel încă din Evul Mediu, prin opoziţie cu limba latină.

istoria a luat act – va cumpăra două căsuţe în apropiere de Urbino.

Aşadar, aproape treizeci de ani de muncă pe brînci ca să asigure familiei o bucată de pîine îndeajuns de liniştită şi o educaţie superioară tradiţiei casei lui. Aşadar, un om tenace, înzestrat cu simţ practic, care fără măcar să viseze ajunge în pragul notorietăţii în 1438, cînd cumpără o căsuţă în Colbòrdolo. Şi acolo, la Colbòrdolo el se va bucura de căsătoria fericită cu Elisabetta, care i-a dăruit patru copii: două fete, Santa şi Margherita, şi doi băieţi-Bartolomeo şi Giovanni. Sante di Perùzzolo avea multe ambiţii: din samsar, devenise proprietar, mic proprietar şi comerciant, vînzînd cu amănuntul cereale şi ulei, poate numai în parte produse ale modestelor sale petice de pămînt.

Pentru copii, năzuia însă la o educaţie care să cinstească şi mai mult familia, într-adevăr, Bartolomeo a urmat vocaţia preoţească şi a devenit preot paroh la biserica din Pieve di San Donato care ţinea de mănăstirea de la Fonte Avellana, mănăstire unde se spune că Dante a început să-şi scrie *Commedia.* În acelaşi timp însă, Don Bartolomeo Sante devine şi el un mic proprietar, fapt ce rezultă dintr-o serie de acte care pomenesc de unele terenuri date de el în arendă. Viaţa acestui fiu al lui Sante a fost binecuvîntată şi liniştită, şi totul ne face să credem că niciodată n-a dat motive de îngrijorare tatălui.

În schimb, Giovanni, din naştere a fost altfel. Lipsa unei vocaţii ferme a produs îngrijorare; deşi nu refuza să dea o mînă de ajutor la rezolvarea treburilor legate de muncile de la ţară şi de negoţ, dovedi aspiraţii către o viaţă ce viza ţeluri care, în tradiţia familiei, constituiau o surpriză: simpatia pentru lucrurile de artă; ceea ce era prea puţin pentru a trăi. Atari înclinaţii neaşteptate au apăsat întotdeauna greu pe sufletul şi chiar asupra veniturilor părinţilor. Aproape pe neaşteptate, pe cîmpurile şi pe dealurile liniştite de la Colbòrdolo, cerul s-a întunecat şi o urgie de fier şi de foc s-a revărsat asupra întregului ţinut. În 1” 6, «Tiranul din Rimini» Sigismondo Malatesta, loveşte cu violenţa-i cunoscută pe aceia care îndrăznesc să se împotrivească cererii de supunere, năpustindu-se îndeosebi asupra castelului-cetate din Colbòrdolo. Cu toate acestea, întreaga cetate a încercat să reziste, dar cînd o breşă adîncă a fost deschisă în zidurile ei fu trecută prin foc şi sabie. Firește, aceeaşi a fost şi soarta tuturor caselor tîrgului, deci şi a locuinţei lui Sante Perùzzolo, care se

înălţa în piaţa Castelului. După mulţi ani, fiul lui Sante, Giovanni, va evoca într-un mesaj poetic adresat ducelui Guidubaldo, dureroasa furtună care se abătuse asupra familiei sale: «De cînd prin foc soarta distrus-a cuibu-mi părintesc, din care toate bunurile noastre fost-au nimicite, prin cîte strîmtori şi făr-de măsură mizerii dusu-mi-am traiul, mult ar fi de spus».

Dar familia Sante a rămas atunci pe loc şi a încercat să-şi refacă viaţa pentru care pornise la Colbòrdolo: a reparat căsuţa şi şi-a adunat forţele pentru a învinge greutăţile materiale. Sărăcia trebuie să fi bîntuit întreg comitatul, dacă familia Sante, după mai bine de trei ani de incertitudine, speranţă şi trudă, se hotărî să plece la oraş. Gravă hotărîre, aceea a unei întregi familii, legată de pămînt şi de negoţul local, să părăsească casa natală în căutarea unei sorţ-i mai bune! După atîta timp mai întîlnim încă, după cum reiese din scrisoarea pe care am menţionat-o, amintirea îndureratã a distrugerii căsuţei bătrîneşti şi nostalgia despărţirii de cuibul părintesc. Sante şi Elisabetta au cedat în faţa realităţii; dar curajul despărţirii a fost poate alimentat de năzuinţa volitivă a tatălui comerciant, deprins cu călătoriile şi poate, nu mai puţin, de neastîmpărul fiului Giovanni, încă nelămurit asupra aptitudinilor şi năzuinţelor sale de viitor. Mai tîrziu, Giovanni va mărturisi că sub biciul strîmtorării, s-a hotărît pentru o meserie care se număra printre cele mai grele...

Deşi în 1450 familia a părăsit Colbòrdolo, totuşi «cuibul» părintesc, reparat cu patru ani înainte – cu ocazia primei încercări de refacere a vieţii – n-a fost vîndut imediat; indiciu că despărţirea s-a produs încetul cu încetul. Toate astea ne arată că familia din care va descinde Rafael era formată din oameni cu suflet, harnici, înzestraţi cu prudenţă şi voinţă, nerenunţînd la luptă în faţa nenorocului, adică stăpînind acele calităţi obişnuite ale oamenilor încă de formaţie ţărănească, la care se îmbină dragostea de pămînt cu aspiraţiile mai libere de viaţă, de acţiune, şi de cultură, care se nasc la cei care se ocupă cu negustoria. Această dezvoltare a spiritului burghez, apărut din viaţa castelului feudal, dar întărindu-se în viaţa tîrgului, justifică hotărîrea tîrzie a lui Sante de a se muta la Urbino.

Celor fără minte, le pare puţin sau nimic această întîmplare, dar cînd naşterea unui om şi educaţia lui depind uneori de o împrejurare care numai aparent este neglijabilă, noi salutăm incendiul din Colbòrdolo ca imul dintre acele episoade providenţiale asupra cărora aripa misterului va aşterne

întotdeauna o umbră sugestivă. La Urbino trebuia începută o viaţă nouă, chiar dacă nu totul urma să fie luat de la cap. Giovanni trebuie să fi avut atunci doisprezece-treisprezece ani, douăzeci în niciun caz. Unii susţin că s-a născut în 1435, bazîndu-se pe presupuneri, pentru că actul lui de naştere nu a fost încă descoperit.

La Urbino începe tinereţea tatălui lui Rafael. După o adolescenţă încheiată printre luminile orbitoare ale unui incendiu, tinereţea se vesteşte a fi grea. Cîte căi ocolite, înguste şi întortocheate a trebuit să urmeze familia pentru ca să-şi facă un rost, şi cîte piedici a trebuit să învingă… «multe ar fi de spus». Într-adevăr, lung e timpul ce se scurge în durere şi sacrificii şi greu de amintit. Tatăl lui Rafael găsi totuşi de cuviinţă să menţioneze într-un document memorabil despre viaţa sa, că a învăţat la şcoala durerii.

În cele din urmă, la Urbino lucrurile au mers mai bine, ba chiar bine, pentru că Sante di Perùzzolo, mutîndu-se acolo, a deschis fiului un orizont nou, unde cultura şi arta nu erau un vis zadarnic, putîndu-i asigura totodată şi suficiente condiţii materiale, favorabile educaţiei şi dorinţei de muncă, conform înclinaţiilor arătate. Iar mărturisirea un pic ciudată a lui Giovanni Santi, care ne spune că numai nevoia l-a determinat să se facă pictor, trebuie considerată ca o reflectare a multiplelor aptitudini ale talentului său. Aşadar, tatăl Sante, care închiriase la sosirea lui la Urbino o locuinţă în Borgo del Monte, e în măsură, după treisprezece ani de muncă, la şaptesprezece ani după incendiul de la Colbòrdolo, să-şi aibă din nou casa lui. În acest moment lupta e cîştigată: cîştigată de el care-şi vede îndeplinite obligaţiile de părinte, cîştigată de fiul lui care, în sfîrşit, poate să-şi deschidă un atelier. Actul de cumpărare a casei din Borgo del Monte poartă data de înregistrare 16 mai 1464 dar cu siguranţă familia a intrat în posesia ei mai înainte, deoarece actul de vînzare e datat 1463. Şi cîtă prudenţă se remarcă în condiţiile contractului: 240 fiorini, dintre care 100 imediat, 70 după douăsprezece luni şi restul în 18 luni de la semnarea contractului.

Foarte probabil că este vorba de acelaşi imobil care a fost luat cu chirie încă din 1450, şi în care s-a copt dorinţa de a avea din nou cuib propriu şi speranţa de a-l putea dobîndi. În realitate, era vorba de două căsuţe alăturate, care unite, îngăduiau familiei să se extindă şi, mai ales, permitea lui Giovanni să-şi deschidă un atelier. Sînt înclinat să fixez în jurul anului 1463 această dată

importantă, în care, desigur, fără să viseze prea mult, tatăl celui mai mare pictor din lume, începe să exercite în mod oficial o meserie cu scopul direct de a-şi dobîndi o poziţie economică. Apoi sfîrşeşte prin a deveni pictor şi literat! Sante Perùzzolo poate să fie mulţumit, misiunea lui s-a sfîrşit: cele două fiice, Margherita şi Santa, căsătorite în Urbino, trăiesc fericite cu soţii lor;

Bartolomeo a devenit preot paroh şi Giovanni Santi are în sfîrşit o profesiune şi munceşte în atelierul lui. Încendiul de la Colbòrdolo e departe şi amintirea lui s-a risipit ca un vis urît: dacă ne gîndim bine, ’ din flăcările acelea a izvorît un exod ce a dus la o ascensiune de pe un mic şi obscur deal, la un munte înalt al cărui vîrf era deja scăldat de lumina unei civilizaţii: faptului fizic al urcării i-a corespuns un fapt simbolic. Intîmplările au hotărît în mod providenţial ca locul unde geniul, geniul locului, trebuia să vadă lumina zilei, să fie propice, justificînd în faţa oamenilor care vor să găsească o raţiune tuturor lucrurilor, dreptul oraşului Urbino la această glorie. Casa pe care Sante di Perùzzolo a lăsat-o prin testament fiului său Giovanni Santi e acelaşi imobil pe care l-am întîlnit imediat la începutul celei mai abrupte străzi pavate din Italia, în Contrada del Monte, numită apoi Contrada di Raffaello. Nu mai e locuinţa de altădată: celebrul arhitect şi matematician Muzio degli Oddi i-a preschimbat mai tîrziu forma arhitectonică, supraetajînd şi reunind într-un singur mic palat cele două case bătrîneşti. Pe faţadă se văd foarte clar arcurile oarbe, introduse acolo unde zidul de cărămizi, după părerea lui Oddi, se arăta insuficient pentru a susţine greutatea supraetajării. Cu siguranţă însă că a înţeles să respecte în complexul ei casa natală a lui Rafael, dîndu-i totuşi un aspect boieresc, pentru a o prezenta, măcar în ceea ce priveşte faţada, ca pe un demn monument. Fără îndoială a lăsat intactă linia arhitectonică a camerei unde s-a născut pictorul şi curticica din spatele atelierului, pentru că un restaurator instruit şi genial n-ar fi avut niciun motiv să distrugă ceea ce merita să fie conservat. De aceea a pus pe faţadă o frumoasă placă comemorativă de marmură, care are nişte litere elegante şi un conţinut aproape polemic:

NUN QU AM MORITURUS EXIGUIS HISGE ÎN AEDIBUS ESXIMIUS ILLE PICTOR RAPHAEL NATUS EST OCT. ID.APR. AN.M.G.D. XXCIII

Conţinutul plăcii putea să se oprească aici pentru că numele lui Rafael s-a impus singur, nu numai în Urbino ci pretutindeni chiar pe cînd trăia; totuşi Oddi e un artist şi nu ştie să se oprească la o simplă indicare. I-a plăcut, din

momentul în care lui îi revenea meritul de a fi ridicat primul monument în memoria lui Rafael la Urbino, să facă să se remarce încă de la începutul textului contrastul dintre modestia casei natale la care voise să-şi dea contribuţia, justificînd necesitatea restaurării, şi nemurirea geniului care se cerea să fie venerat:

VENERARE IGITUR HOSPES NOMEN ET GENIUM LOCI

continuînd să dea o explicaţie aproape filosofică fenomenului: puterea divină pare că-şi bate joc de noi cînd intervenim în lucrurile omeneşti, adeseori făcînd să apară în lucrurile mici lucruri extraordinare:

LUDIT ÎN HUMANIS DIVINA POTENTIA REBUS ET SAEPEIN PARVIS CLAUDERE MAGNA SOLET

În fond, Oddi crea prin intervenţia sa un sentiment de o mai profundă consideraţie pentru numele lui Rafael. Dar aceasta n-a fost pe placul preotului Pungileoni, deja amintit, care s-a supărat: Rafael nu s-a născut într-o căsuţă, în *aedibus exiguis* şi de aceea ar vrea să înlăture cu «lovituri de daltă» acel *exiguis* şi să-l înlocuiască cu *binis*. El vine şi documentează amuzanta sa pretenţie publicînd actul de vînzare al clădirii, din care ar rezulta că locuinţa părinţilor lui Rafael mă era de loc o căscioară după cum nu puţini au înfăţişat-o în ziare», ci două imobile alăturate. Singurul însă în măsură să cunoască adevărul a fost arhitectul Oddi. Oricum, vizitarea casei – aşa cum este astăzi – ne confirmă modestia ei. Să intrăm aşadar.

Camera unde s-a născut Rafael, la etajul întîi, a fost tencuită de curînd, dînd o senzaţie de prospeţime ce Înlătură patina aceea a vremii, care e întotdeauna în astfel de cazuri, sugestivă. Camera, de dimensiuni modeste, are în interior o mică arcadă luminată de o fereastră ce dă spre răsărit.

Dacă în dimineaţa Şîmbetei mari a anului 1483, cerul oraşului Urbino era fără pic de nor, soarele abia sculat a bătut la fereastră ca să-l salute pe copilaş. Atunci nu se ridicaseră case pe partea opusă a străzii care să ascundă vederea grădinilor de zarzavat şi răsăritul soarelui. Pe perete se află o pictură în frescă, adusă aici de pe zidul din curticica de dedesubt. Înfăţişează pe Madona cu pruncul la sîn, în care mulţi scriitori au căutat să recunoască portretul mamei cu noul-născut. Vom mai vorbi despre aceasta. Pînă una-alta, camera în care s-a născut, văruită şi goală, nu ne vorbeşte despre Rafael. Fantezia vizitatorului

se aşteaptă la mai mult. În schimb, în curticica de la parter, unde printre lespezile pavajului cresc bălării, şi care e acoperită pe jumătate de o terasă susţinută de bolţi rotunde şi de două arcuri romanice din cărămizi, senzaţia de părăsire şi de ruină ne ajută să ne închipuim trecutul. Mai există un puţ foarte adînc, gol, ca un ochi fără lumină, iar în partea opusă un spălător foarte frumos, sub o arcadă. Femeia amabilă tare mă însoţeşte, îmbrăcată în negru, arătîndu-mi odaia din fund a pictorului Giovanni Santi, pare că evocă îndoliată în casa pustie, amintiri personale şi personaje care îi aparţin. Şi aceasta este o exteriorizare a cultului care supravieţuieşte la oamenii simpli din Urbino, pentru lucrurile care-l privesc pe Rafael al lor, pe care, mai mult decît să-l plîngă mort, îl iubesc ca şi cum ar fi viu.

— Aici, micul Rafael îl ajuta pe tatăl său să-şi amestece culorile – spuse femeia, cu voce liniştită. Se mai află şi acum piatra lustruită care păstrează urmele culorilor. Unde o fi? Unde o fi dispărut? Mai deunăzi era aici... Şi a început s-o caute. Despre piatra aceasta aminteşte şi Eugène Munts (Raph*ael, 18*86), care a văzut-o înainte de 1886.

Astfel, de la un an la altul, dispar urmele acelor tradiţii pe care, la un moment dat, criticii, cu ajutorul raţiunii, le înlocuiesc cu îndoiala.

— Şi acesta e atelierul lui Giovanni Santi – încheie femeia, ieşind în stradă. Uşa atelierului care dă în stradă, e închisă. O arhitravă grea de ienupăr, singurul semn distinctiv al atelierului, sugerează fanteziei, de acum aprinsă a vizitatorului, ideea de forţă. Într-o gravură din 1882 nu se mai vede decît această mică ieşitură de zid care mărgineşte intrarea ce apare în fotografiile recente şi care aminteşte vechile ateliere ale romanilor.

Aici totul ne sugerează că într-adevăr ceva uimitor s-a întîmplat, chiar dacă timpului îi place să înfrunte realităţile obişnuite, distrugînd mereu amintirile cele mai modeste, acelea care îi interesează pe tineri. Tinereţea este întotdeauna doritoare să afle nu atîta despre oamenii care au devenit mari, cît să cunoască căile tainice pentru a ajunge la glorie. Se pare că într-adevăr lucrurile modeste ce s-au aflat în preajma personalităţilor ar dezvălui misterul lungului şi marelui drum.

Dar să reluăm firul istoriei, după ce şi pietrele ne-au spus cîte ceva.

II. DE LA ATELIER LA PALAT

Puţin după ce lucrurile se aranjaseră în bine, Giovanni Santi s-a îndrăgostit şi s-a căsătorit cu o femeie încîntătoare care avea un nume extraordinar de frumos: Magìa.

Magìa era fata unui negustor înstărit, Battista Ciarla din Urbino, care, ca un om absolut practic, dacă şi-a dat consimţămîntul la căsătoria fiicei sale cu fiul lui Sante, a făcut-o numai pentru că îi preţuia situaţia economică, sîrguinţa şi acel spirit întreprinzător, care în micul tîrg era uşor de sesizat.

Battista Ciarla a dat fiicei lui o zestre de 150 fiorini, o zestre respectabilă, aceea care se acorda de obicei unui artist. La Florenţa, zestrea maximă pentru un pictor era de 300 fiorini, în timp ce 2000 fiorini reprezentau o adevărată avere, egală cu aceea pe care casa Medici o acorda ca zestre fetelor din familia lor. Intrucît zestrea era totdeauna direct proporţională cu poziţia morală, starea materială şi posibilităţile de cîştig ale soţului, trebuie să presupunem că atelierul lui Giovanni Santi avea un vad bun şi o clientelă sigură şi că era condus de un om care dădea garanţii că poate să întemeieze liniştit o familie. Într-adevăr, se poate presupune că Sante di Perùzzolo s-a îngrijit de viitorul fiului său încă de la sosirea lui în Urbino, şi că tocmai depărtarea de pămînturile familiei l-au făcut pe Giovanni să fie mai puţin ocupat cu treburile pe care probabil le făcea la Colbòrdolo, ajutîndu-şi tatăl în activitatea de samsar. Această libertate l-a îndrumat cu mai multă hotărîre spre acel artizanat artistic spre care se simţea înclinat. E necesar acum să ştim că un atelier de artă în vremurile acelea nu era atelierul unui pictor aşa cum este astăzi, ci o prăvălie deschisă la stradă, unde artizanul lucrează cam la vederea clienţilor, ca şi timplarul şi fierarul; el face cîte ceva din toate: poleieşte cu aur sfeşnicele şi alte odoare bisericeşti, lucrează rame, cizelează metale preţioase, pictează îngeri, altare; în sfîrşit, cei mai pricepuţi încălcau bucuroşi şi domeniul artei: tablouri, tabernacule, trepte de altar. Giovanni Santi, devenit expert în meseria specifică artizanatului, a avut curajul să facă ciţiva paşi înainte, şi a acceptat, aşa cum s-a întîmplat şi cu mulţi alţii, sarcina de a face vreo Madonă, dintre acelea pe care soţii obişnuiau să le cumpere atunci din prăvălii o dată cu mobila pentru casă. Pe de altă parte era necesar să-şi extindă domeniul prestărilor ca să poată strînge banii necesari pentru pretenţiile crescînde ale familiei. Giovanni Santi nu a uitat niciodată aceste dificultăţi, care sînt inerente începutului oricărei cariere şi, în epistola adresată ducelui Guidubaldo, după

evocarea tristei amintiri a incendiului de la Colbòrdolo, vorbeşte şi despre greutăţile pe care trebuie să le învingă acel care începe să-şi cîştige existenţa: ajungînd «la vîrsta cînd aş fi fost pregătit pentru vreo altă virtute mai folositoare, şi avînd de ales din multe afaceri ca să-mi cîştig hrana, m-am dedicat admirabilei arte a picturii». Artizanul şi artistul de-a lungul secolului al XV-lea sînt uneori două aspecte ale aceluiaşi meşter de atelier: dacă plouă cu comenzi, cerinţele artei solicită manifestarea celor mai bune virtuţi, astfel că artizanul încredinţează poleirea cu aur şi toate lucrările de practică ucenicilor, iar el îi supraveghează pe ceilalţi şi pictează pentru clienţii cei mai de vază; pe scurt, face ceea ce face pictorul. Tot aşa s-a întîmplat cu Giovanni, care, ascultînd de aspiraţiile temperamentului s-a îndepărtat de profesiunea tatălui şi, deşi matur, a luat totul de la început. Pentru Giovanni Santi a însemnat un act de maximă seriozitate hotărîrea de a se dedica picturii «faţă de care, lăsînd la o parte grijile familiale, nimic nu aduce omului mai multe necazuri, fiind ea o povară uriaşă chiar şi pentru umerii lui Atlas, dar cu care prealuminată artă nu mă sfiesc a mă lăuda». Aşadar, este limpede că la Urbino s-au precizat aptitudinile artistice ale lui Giovanni Santi, care n-a şovăit să înfrunte un viitor nesigur, pentru că această meserie nu făcea parte din ocupaţiile tradiţionale familiei lui.

Istoricii de artă, în nerăbdarea lor de a ajunge la uşorul şi plăcutul capitol al elogierii lui Rafael, renunţă prea repede de a vorbi de Giovanni Santi ca om, şi, trecînd peste aceasta, repetă, fără să-i fi examinat tablourile, că a fost un pictor mediocru, foarte mediocru, în sfîrşit, un personaj de minimă importanţă. Aceasta se întîmplă cu scriitorii care, nefiind artişti, trebuie să se bazeze pe ceea ce de obicei citesc.

În schimb, trebuie înţeles în profunzime efortul enorm pe care a trebuit să-l facă tatăl lui Rafael, care închisesfe în sufletul lui chinul unei vagi dar continue pasiuni.

De ce în familia Sante, la un anumit moment, un urmaş oarecare simte că trebuie să se abată de la tradiţiile unei descendenţe care de mai multe generaţii era orientată spre viaţa şi spre experienţa comerţului? E unul dintre misterele acelea în faţa cărora istoria nu se opreşte să mediteze din lipsă de... dovezi. Că Giovanni Santi a fost tatăl lui Rafael este o compensare firească a

unei aspiraţii întreprinzătoare şi sincere ce n-a putut să urce dintr-odată pînă la culmi, dar care, în schimb, a reuşit să se manifeste pe de-a-ntregul în fiu.

Nici chiar Giovanni Santi, declarînd că necesităţile vieţii l-au împins să se dedice picturii, nu şi-a dat seama de pasiunea intelectuală care se amesteca cu întîmplările vieţii şi nici de foarte marea valoare umană a autoeducaţiei lui, a bogăţiei interioare pe care a trebuit s-o acumuleze cu o intensitate de necrezut, atît pentru a evada din patrimoniul spiritual al strămoşilor săi, cît şi pentru a da naştere la noi şi mai bune virtuţi umane. Omenirea nu îi poate atribui naşterea lui Rafael ca pe un fapt firesc şi cazual care i se poate întîmpla oricui; el a vrut din toate puterile să fie părinte spiritual şi artistic al geniului picturii. Soţia este şi ea fiica unui negustor şi de aceea, pentru viitorul picturii universale, nu ar fi fost nimic de aşteptat de la un asemenea sînge, fără divina violenţă a spiritului. Lumea modernă, care a pierdut simţul supranaturalului şi implicit al spiritualului, trebuie să-şi redobîndească conştiinţa posibilităţii de a-şi îmbunătăţi sîngele prin acţiunea de educare a voinţei!

Giovanni Santi a cîştigat această bătălie. Ştia bine cît l-a costat, dacă o dată terminată lupta, lăsă să-i scape acest dureros suspin care ascunde secretul unui triumf: «Soarta, oh, de cîte ori este potrivnică binelui l». Amărăciunea care se află strînsă în această imprecaţie reţinută, nu l-a lăsat să înţeleagă că el deschidea căile viitorului, că el biruia pentru copilul lui şi nu pentru el, şi că fiului său îi va fi uşor cu ceea ce lui îi apărea la început departe şi mai tîrziu imposibil. După un astfel de exerciţiu, intelectual la origine şi moral în transpunerea în viaţă, Giovanni Santi, la treizeci de ani, luptînd împotriva soartei potrivnice, avea deja o situaţie, căci îşi deschisese atelierul lui şi nu mai avea îndoieli în ceea ce priveşte calea pe care urma să o parcurgă: mai trebuia doar să învingă asprimea vieţii. Cînd tatăl lui a cumpărat, în 1460, cele două căsuţe alăturate în Pian del Mercato, a recunoscut implicit două necesităţi: aceea de a da fiului un acoperiş sigur şi aceea de a-i extinde imediat micul atelier, ce avea un vad bun. Şi aşa a făcut. Un document ce poartă data 1469, ne dă o informaţie care aruncă lumină asupra familiei Santi. Confreria *Corpus Domini* l-a chemat la Urbino pe Piero della Francesca, pictor florentin de mare renume, căruia urma să-i fie încredinţată pictarea unui tabernacul pentu altar. Giovanni Santi l-a găzduit acasă la el. Din această întîmplare se desluşesc trei fapte: că în oraşul Urbino nu erau hanuri demne de faimosul pictor căruia

Confreria simţea că trebuie să-i ofere o găzduire comodă şi onorabilă; că Giovanni Santi avea în momentul acela o casă ospitalieră şi un atelier deschis, în care un pictor găjsea la îndemînă ceea ce-i trebuia; şi, în sfîrşit, că Santi era doritor de orice contact cu marea artă şi cu cei mai de seamă pictori.

Douăzeci şi patru de ani după ce l-a găzduit pe Piero della Francesca, el se ocupa încă cu artizanatul, după cum reiese dintr-un document datat februarie 1494, în care se vorbeşte despre o anumită sumă ce i-a fost vărsată pentru aurirea unor sfeşnice, poleirea cu aur şi zugrăveală de îngeri. Probabil că încetul cu încetul s-a eliberat din aceste munci, care rotunjeau venitul atelierului şi a încredinţat executarea lucrărilor de artizanat ajutoarelor sau elevilor săi, păstrînd pentru el executarea acelei arte în care îşi făcuse o bună notorietate.

Dar cînd a început să picteze Giovanni Santi? Nu trebuie să credem că acest lucru l-a făcut prea tîrziu, căci zi cu zi a dobîndit acea experienţă care l-a făcut să depăşească artizanatul. Omul nu se trezeşte peste noapte pictor şi pictor nu te naşti. Te naşti cu posibilităţile unui destin care poate să nu se realizeze. Într-adevăr, mulţi care s-au născut, ca să spun aşa, cu arta în sînge, nu au devenit apoi artişti sau n-au atins gradul acela de perfecţiune care era posibil, aceasta sau din cauza lipsei de ajutor din partea mediului, sau din cauza insuficientei voinţe în ceea ce priveşte exercitarea meseriei, sau din cauza vreuneia din acele întîmplări ale vieţii pe care omul, neştiind cum să o definească mai bine, o numeşte «şansă». Acesta este un cuvînt care rezolvă multe mistere ale vieţii oamenilor şi ale istoriei. Norocul lui Giovanni Santi a fost că tatăl său,

Sante, i-a deschis un atelier într-unui din colţurile acelea ale pămîntului pe care Muzele şi l-au ales ca lăcăş. Într-un registru al arhivei bisericii Santa Croce care cuprinde documente din anii 1363 şi 1420, ca şi într-altul al Confreriei S.M. Cea Milostivă, ce are înscrise întîmplări cuprinse între 1463 şi 1479, se citesc deseori ştiri despre trecerea unor pictori prin Urbino. Exista aşadar în Urbino o remarcabilă şi neîntreruptă tradiţie în materie de pictură, astfel că ceea ce Santi nu a moştenit din sîngele tatălui, a primit de la mediul înconjurător, exemplu de reuşită a unei inteligenţe înzestrată cu oarecari calităţi de a-şi lega destinul de artă. El a cedat impulsului de a cultiva Muzele cu spiritul acela pasionat care în astfel de cazuri se manifesta ca o vocaţie şi

pentru care dificultăţile şi sacrificiile reprezintă preţul succesului. Giovanni Santi a început prin a încerca zugrăvirea vreunei Madone modeste sau a vreunui Crist pe care să-i expună la uşa atelierului în scopul de a atrage comenzi de artizanat; şi probabil, vreo modestă comandă primită din partea oamenilor de condiţie medie trebuie să-l fi încurajat pe artizan să repete şi să-şi îmbunătăţească încercarea.

Cînd noul pictor s-a căsătorit, activitatea lui artistică începuse fără îndoială să dea roade bunicele, iar renumele lui trebuie să fi fost cunoscut în aşa măsură încît, trecînd zidurile oraşului, ajunsese să depăşească graniţele Ducatului. Rafael s-a născut la orele trei noaptea, 28 martie, În Vinerea sfîntă a anului 1483, şi cu siguranţă s-a spus la Urbino: «Pictorului Giovanni Santi i s-a născut un fiu».

În documentele cele mai vechi Santi e considerat «pictor cu faimă nu prea mare» şi Vasari îl numeşte «pictor nu prea talentat». Din cauza acestor păreri exprimate în timpurile în care pictura dăduse dovezi incomparabile şi tocmai în vremea cînd oraşul Urbino văzuse strînse la un loc numele lui Piero della Francesca, Melozzo de Forlì, Paolo Uccello, Giusto di Gand, Luca Signorelli, Fra Carnevale, Francia etc., s-a născut obiceiul de a se repeta că Giovanni Santi a fost un pictor mediocru, nedemn de a fi amintit sau chiar că n-a fost un adevărat artist. Judecata contemporanilor este însă cea exactă: pictor de faimă nu prea mare, dar cunoscut; nu eminent, dar artist. Desigur, ne aflăm în epoca de aur a Renaşterii şi trăiesc în acest timp artişti care ţin deschisă, mai ales la Florenţa şi la Roma, ceea ce va fi «şcoala lumii» şi mulţi sînt pictorii din provincie care, deşi sînt excelenţi, îşi pierd din renume datorită comparaţiei imediate cu geniile universale ale picturii italiene. Pe de altă parte poate, de la tatăl lui Rafael s-ar fi dorit ceva mai mult, pentru că ar fi fost convenabil să se explice apariţia unui geniu al picturii printr-o descendenţă de-a dreptul sau aproape divină. Dar toate acestea nu trebuie să ne facă să uităm că Giovanni Santi este un pictor care se afirmă foarte bine în mediul provincial, unde era considerat nu chiar excelent, dar maestru. Odată cu evadarea din trei generaţii de negustori, în el a rămas ceva de mic burghez care-l făcea foarte sensibil la toate retribuţiile şi accesibil multor feluri de comenzi. Are entuziasmul artei, dar nu s-a eliberat niciodată de aptitudinea de meşteşugar şi de abilitatea de a lucra şi pentru pungi modeste. Dar dacă facem abstracţie de foarte marea artă

italiană de la jumătatea secolului al XV-lea şi pînă la jumătatea secolului al XVI-lea, în faţa căreia nu era posibil pentru «cei ne-excelenţi» să nu fie puşi în umbră, arta lui Giovanni Santi nu apare ca o minune la care trebuie meditat: autodidact, el a visat, a călătorit, a văzut, a studiat, a încercat, a imitat şi în sfîrşit a reuşit să-şi facă un nume. Aceluia care crede că el a început cam prea tîrziu, îi răspundem că Giovanni n-ar fi putut să facă ceva mai mult chiar dacă ar fi debutat cu cîte va decenii înainte. A făcut oricum tot ceea ce putea, ducîndu-şi viaţa, cultura şi arta la un punct de maturizare care ne lasă să credem că fiul a început tocmai de unde tatăl a lăsat de o parte, ajuns la capătul puterilor, penelurile. Fie datorită intensităţii aspiraţiilor sale, fie datorită orientării figurative a operelor sale, o legendă i-ar putea face să apară în mod succesiv reuniţi într-o singură persoană pe cei doi pictori, tată şi fiu, şi aceasta ar avea un oarecare fundament istoric. Fie-ne îngăduit paradoxul: Giovanni Santi este prima fază picturală a lui Rafael. Aşadar, fără idei preconcepute şi dezbăraţi de infatuarea aceea care se naşte din gustul unei teze, să trecem în revistă pînzele lui Giovanni Santi, înainte de toate, chiar dacă este realizată cu o naivitate şi cu o simplitate de mijloace tehnice proprii celei de a doua jumătăţi a secolului al XV-lea, pînă acolo încît dă impresia unei picturi de scenariu, opera lui Giovanni Santi reflectă deja profunzimea, în ceea ce priveşte perspectiva: spaţiul este căutat şi obţinut prin subîmpărţirea distinctă a tabloului în planuri şi culise ce par decupate şi suprapuse cu un simţ aproape teatral. *San Girolamo* pictat pe pînză şi iscălit, care se găseşte la Muzeul Vatican, este suficient ca să ne dea dimensiunea acestui pictor care nu rezistă la un examen al detaliilor, fie pentru desen, fie pentru culoarea săracă şi înăsprită ce dă impresia că tabloul ar fi pictat pe var, fie pentru evidenta influenţă a manierei lui Giusto di Gand. Şi totuşi, ce natură intimă în privirea şi în atitudinea figurilor, ce conştiinţă onestă a propriilor capacităţi şi în ansamblu ce echilibru de compoziţie; în sfîrşit, cît este de evidentă dorinţa de a da tabloului perspectiva infinitului cu culorile verzi-albăstrui ale depărtărilor 1 Şi nu aceste faimoase calităţi spaţiale vor constitui primul, dar desigur nu cel mai interesant, dintre aspectele cele mai evidente ale operei fiului său?

La Urbino am avut posibilitatea să văd două dintre lucrările lui Giovanni Santi. Una este celebră, pentru că a dat naştere presupunerii că ar reprezenta-o pe Magìa Ciarla care ţine în poale adormit, pe micuţul Rafael, la virsta de un

an. Aceasta este tradiţia acceptată de istorici foarte atenţi şi informaţi; dar critica modernă cu subtilităţile ei, pentru a face să cadă ipoteza portretului, ne sfătuieşte să comparăm această Madonă cu *Regina Saba davanti a Salomone* (Regina Saba în faţa lui Solomon) al lui Piero della Francesca. Noi, după ce am făcut confruntarea am rămas convinşi de altceva, de faptul că Giovanni Santi nu a urmărit inutil munca lui Piero della Francesca, pictor care face parte dintre maeştrii săi ideali în ale picturii, care a fost oaspete al atelierului său şi care a reprezentat un ideal pentru arta sa în formare.

Dacă există o epocă în care am fi dispuşi în mod firesc să înţelegem fenomenul lipsei de personalitate în artă, aceasta este cea în care trăim şi în care vedem mii de artişti care, în dorinţa de a reînnoi pictura, lucrează toţi în aceeaşi nouă dar uniformă manieră, astfel că nu reuşim adesea a-i distinge unul de altul. Pictura minoră a Renaşterii trăieşte din reflexele şi din ecourile picturii surprinzător de nouă şi de puternică a celor mai talentaţi şi mai mari, fapt ce duce la entuziasm şi la imitarea pictorului la modă de către colegii lui din provincie. Pe de altă parte, acelaşi Santi, cînd se îndreaptă spre Piero della Francesca şi spre Francia, cînd spre Giusto di Gand, astfel că nu ne-ar fi uşor dacă n-ar exista şi alte informaţii, să atribuim unei singure maniere tablourile pictate de el.

Mica pictură în frescă, care are dimensiunile unei icoane de pus deasupra patului, desprinsă de pe zidul atelierului unde fusese pictată, a fost mutată în camera unde s-a născut Rafael, avînd de suferit mult din cauza intemperiilor, a manumisiunilor şi a retuşărilor, dar este încă posibil să-i percepem frumuseţea primitivă. În multe stampe şi gravuri de la începutul secolului al XIX-lea se poate surprinde, mai bine decît în pictura de azi, frumuseţea simplă şi emoţională a compoziţiei. Acestei reprezentări îi lipseşte conceptul ideal, iar ce apare înfrumuseţat de gustul imitării – de exemplu aranjamentul părului – este accesoriu substanţei operei. În afară de aceasta, lipseşte acea senzaţie – pe care o dau operele lui Piero della Francesca – de irealitate aproape spectrală, senzaţie care este tocmai convingerea cea mai intimă a lumii pierfrancescane. În opera lui Santi, există în schimb, sensul imediat al adevărului, abia abia transfigurat de idealul artistic: mantia care cade pe umeri este desenată sub impresia modelului, iar mişcarea şovăielnică a mîinii stîngi este mai degrabă intuită decît desenată. Pruncul doarme, frumos ca un înger şi înfloritor ca un

copilaş crescut cu toată grija. Cu mîndrie părintească, pe zidul atelierului său, Giovanni Santi şi-a pictat feciorul, glorificîndu-i frumuseţea atît de dezmierdată de toţi vecinii din Pian del Monte; mama, deşi în postură de madonă, nu este aureolată pentru că acest simbol sacru ar fi contrastat prea mult cu natura portretului, astfel expus celor care îi frecventau atelierul şi cărora, desigur, le-ar fi displăcut o atare neruşinată divinizare a stăpînei casei; în schimb ei au fost aceia care au răspîndit vestea, dînd naştere unei tradiţii care este încă vie şi statornică la oamenii din Urbino. Şi din această tradiţie să fi extras Giorgio Vasari elementele de bază care-l definesc pe Giovanni Santi ca un om «în stare de a-şi îndruma copiii pe drumul cel bun, cale pe care el, din cauza sorţii vitrege, nu o cunoscuse în tinereţe. Şi pentru că ştia ce însemnătate are să-ţi creşti copiii, nu cu laptele doicilor, ci cu al propriilor lor mame, de îndată ce s-a născut Rafael, Giovanni Santi a ţinut ca pruncul să fie alăptat de chiar maică-sa...». Deci, chiar dacă Giovanni Santi, în maniera lui de exprimare resimţea influenţa, cînd a unui pictor de care se putea apropia, cînd a altuia pe care-l admira, ca un bărbat îndrăgostit de soţia şi copilul lui, nu putea să se sustragă de la dorinţa firească de a le «fixa» frumuseţea – astăzi s-ar spune de a-i fotografia – în mediul unde-şi efectua lucrul său de zi cu zi. Da, romantism, dar nu al nostru, şi afecţiune din partea lui Giovanni Santi, care dacă ar fi vrut să facă o Madonă ca atîtea altele, nu şi-ar fi pierdut timpul pictînd-o pe peretele atelierului său, mai cu seamă că el avea nevoie să vîndă pentru a-şi asigura existenţa şi de aceea îşi vindea roadele muncii sale.

Tabloul acesta de familie, *Madonna della bottega* (Madona din atelier), ne aminteşte un tablou ce este atribuit lui Giovanni Santi şi care se află la National Gallery din Londra, în care reies pregnant în evidenţă diferite influenţe ale altor pictori şi din care a dispărut semnificaţia portretului. Cu toate acestea, cîteva caractere fizice ale modelelor rămîn, deoarece el avea întotdeauna în faţa ochilor pe mamă şi pe fiu. Atitudinea Madonei este diferită, dar fruntea, sprîncenele. Nasul şi bărbia sînt identice; copilul, din punct de vedere fizic este acelaşi, doar capul este alungit puţin, ca încercare a nu prea îndemînaticului desenator de a reda un bun racursiu. Cealaltă pictură în frescă din Urbino, aproape de aceeaşi mărime, este un *San Sebastiano*, înrămat, mai mic decît cel de care am pomenit, ce a fost dăruit Bisericii Santa Croce – unde se găseşte şi acum – de către ducelc Federico. Berenson îl atribuie lui Giovanni Santi, iar

noua ne pare potrivită această atribuire. Structura este asemănătoare cu cea a *Madonei din atelier* şi *San Sebastiano* are un chip foarte blînd şi o familiaritate în privire care ne înfăţişează pe Santi ca pe un pictor care, fără să renunţe la bucuria de a învăţa tot ceea ce putea de la marii pictori cu care a avut norocul să aibă relaţii şi ale căror opere le studia şi le admira, a exprimat un sentiment propriu întru totul interiorizat. Nerăbdător să atingă culmi ce depăşeau educaţia primită în tinereţe şi care deveniră mai puţin accesibile vieţii agitate pe care o ducea, el a căutat să cîştige timp, mai degrabă asimilînd pe lîngă viziunea flamandă a lui Giusto di Gand, pe aceea compoziţională a lui Paolo Uccello, şi pe aceea expresivă a lui Francia, decît să caute să se exprime pe sine însuşi. Această ultimă posibilitate dezvăluită totuşi în operele de mai mic angajament, ar fi necesitat acea viaţă fără griji de care poate că s-a bucurat, dar numai cînd viaţa nu a mai îngăduit dezvoltarea originală a spiritului.

Giovanni Santi a pictat mult. Unele tablouri sînt remarcabile, mai ales în compoziţia unde domină o figură sau două, în timp ce acolo unde scena este mai complexă, valoarea picturii scade datorită lipsei unui echilibru al părţilor şi euritmici poziţiilor. Dar *Pietà* (Urbino, Palatul Ducal) este indiscutabil o capodoperă; *Mater dolorosa* atît de interiorizată prin suferinţa care se desprinde din chipu-i, dă tatălui lui Rafael acea parte de merit pe care mulţi, lipsiţi de controlul unei sensibilităţi personale, i-au tăgăduit-o. Şi tocmai pentru această valoare intrinsecă a operei, Curtea ducală la un moment dat recunoaşte, printre atîţia artişti atraşi de mecenatismul iluminat şi rafinat al Ducelui, valoarea perseverentei trude a pictorului Giovanni Santi, deschizindu-i astfel porţile palatului. Cu siguranţă că înainte de a se însura, mai degrabă valoarea morală a acestui privilegiu, decît situaţia lui materială, i-au dat dreptul să aspire la căsătoria cu fiica unui negustor bogat. El devine efectiv stăpînul atelierului şi al casei numai la moartea tatălui său, care încă în viaţă fiind îi făcuse cunoscute hotărîrile testamentare şi care la moartea sa, întîmplată la 2 august 1485, confirmă printr-un testament de la mănăstirea San Girolamo: lui Giovanni casa, lui Bartolomeo, preot paroh, o moşioară în valoare de şaptezeci de fiorini, Margheritei zestrea promisă de o sută de fiorini. Cealaltă fată, Santa, era înstărită; rămînînd în 1430 văduvă şi fără copii, se aciuase pe lîngă casa părintească, fără să fie vreo povară pentru Giovanni. Acum şi micuţul Rafael începuse să facă nebunii prin casă.

Dar cînd se părea că viaţa îi deschisese lui Giovanni porţile spre fericire, durerea îi cuprinde din nou casa: aproape în acelaşi timp cu pierderea tatălui Sante, îi moare şi un copil, poate primul născut, o fetiţă, al cărei nume nu se cunoaşte şi care probabil că s-a născut cu trei sau patru ani înaintea micuţului Rafael. Cînd lui Giovanni Santi i se cicatrizaseră toate rănile, în luna septembrie a anului 1491 nenorocirea s-a abătut din nou asupra vieţii sale: în mai puţin de douăzeci de zile o pierde pe mama lui, Elisabetta (după alţii însă moartă încă din 1479) şi pe Magia, draga şi prea gingaşa tovarăşă a zilelor sale. Şi tot în acelaşi timp îi moare şi o fetiţă care abia i se născuse: s-ar putea ca pe neaşteptate, sărbătoarea naşterii să se fi preschimbat într-un dublu doliu. La opt ani, Rafael a fost lipsit de mîngîierile mamei. O astfel de pustiire neaşteptată a casei, deşi parţial recompensată de melancolicul surîs al orfanului şi de dorinţa mătuşii Santa de a prelua conducerea gospodăriei, a însemnat pentru Giovanni Santi o întunecare a acelor străluciri care începuseră să lumineze apogeul vieţii şi carierei sale. Dar în străfundul sufletului său se aprinsese un vis, iar moartea, care în ultimii şase ani îi rănise sufletul, cu siguranţă că l-a determinat să-şi concentreze atenţia şi noile sale speranţe asupra fiinţei care răsărise pe vechiul trunchi al familiei Sante: Rafael, o floare delicată şi gingaşă, ce promitea a da un rod bun. De aceea, poate, el îi dăduse instinctiv numele Arhanghelului, nume riou în tradiţia familiei. Acum, după moartea soţiei, cu ce îngrijorare îl privea, distingînd la el gingăşia trăsăturilor Magiei, şi de cîte ori îl încerca neliniştea, temîndu-se ca frumuseţea graţioasă, aproape feminină, a înfăţişării fiului să nu fie un indiciu al unei vieţi prea fragile. Mama nu rezistase multă vreme trudei pe care a adus-o după sine maternitatea şi din cauza acestei slăbiciuni, ceilalţi doi copii se frînseseră ca nişte flori cărora le lipsea forţa de a-şi ţine capul sus. Poate chiar este adevărată informaţia culeasă de Vasari, privind dorinţa tatălui ca Arhanghelul casei lui să sugă lapte de la sînul mamei sale, deşi starea sănătăţii acesteia ar fi fost potrivnică.

De la sînul Magiei, delicata fiinţă înzestrată cu duioşie şi graţie, Rafael a avut seninătatea spiritului şi blîndeţea sentimentelor, iar din sîngele tatălui forţa asimilării rapide şi voinţa de a depăşi, una după alta, greutăţile vieţii, ca treptele scării lui Iacob.

Aproape regretăm că istoria ne-a păstrat informaţii despre cea de-a doua

căsătorie a lui Giovanni Santi cu Bernardina, fata aurarului Pier Parte, care i-a adus o zestre mai mare decît prima soţie: douăsute de fiorini. Poate că micului Rafael i s-a părut un vis această a doua căsătorie celebrată la foarte puţin timp de la dispariţia Magiei, al cărui chip veghea de pe peretele atelierului, şi nu şi-a dat seama că nu mai aude vocea dezmierdătoare şi nu mai simte mina uşoară ca o suflare a mamei pe buclele căpşorului... Oare este adevărată informaţia comunicată de Vasari, potrivit căreia, Rafael, încă copil, a fost despărţit de mîngîierea maternă de ambiţia nerăbdătoare a tatălui şi trimis la Perugia, unde Pietro Vannucci l-a primit ca ucenic în atelierul său? Sau, dimpotrivă, acest lucru s-a întîmplat după moartea mamei şi cea care l-a îndepărtat de lîngă casa părintească a fost mama lui vitregă? În orice caz, ceea ce s-a întîmplat pe urmă ne face să credem că Bernardina nu l-a iubit niciodată pe fiul Magiei. Critica înclină să considere inexactă versiunea lui Giorgio Vasari pe care o vom prezenta mai jos: «Vru – Giovanni Santi – ca propria lui mamă să-l alăpteze, şi mai curînd în anii fragezi să înveţe de acasă obiceiurile părinteşti, decît cine ştie prin ce casă de ţărani sau oameni de rînd, să deprindă obiceiuri mai puţin plăcute sau grosolane; şi de îndată ce copilul s-a mai mărit începu să-l înveţe pictura, văzînd că este foarte înclinat pentru atare artă şi că are o minte foarte ageră. Astfel că nu trecură mulţi ani şi Rafael, încă copil fiind, i-a fost de mare ajutor la multe lucrări pe care Giovanni le-a făcut în statul Urbino. Mai tîrziu, acest bun şi iubitor părintre înţelegînd cît de puţin avea copilul de cişţigat dacă rămînea lingă el, s-a hotării să-l ducă lui Pietro Perugino, care, după cum i se spusese, avea la vremea aceea printre pictori primul loc. Mergînd la Perugia şi negăsindu-l acolo pe Pietro, s-a apucat, pentru a-şi face aşteptarea mai uşoară, să execute cîteva lucrări în biserica San Francesco. Întorcîndu-se Pietro de la Roma, Giovanni, care era o persoană plăcută şi amabilă, se împrieteni cu el, şi cînd i se păru că a sosit momentul, prin cuvintele cele mai potrivite pe care le ştiu îi făcu cunoscută dorinţa lui. Şi astfel Pietro, care era foarte politicos şi amator de minţi agere, l-a acceptat pe Rafael, aşa că Giovanni s-a înapoiat foarte mulţumit la Urbino şi luînd copilul, nu fără multe lacrimi din partea mamei, care îl iubea fierbinte, l-a dus la Perugia. Acolo Pietro, văzînd maniera de a desena a lui Rafael şi frumoasele obiceiuri şi purtări, şi-a făcut despre el acea părere pe care apoi timpul, a arătat că a fost mai mult decît adevărată.» Pe bună dreptate se observă că, avînd unsprezece ani cînd îi muri tatăl, e mai

probabil ca Rafael să fi părăsit oraşul Urbino abia cînd a rămas singur în; casa părintească, cu mătuşa Santa: ea a fost aceea care, pe cît îmi închipui, l-a iubit cu duioşia unei mame şi care a vărsat multe lacrimi cînd nepotul, chemat de destinul lui, adolescent dar încă gingaş ca un copil, a hotărît să-şi caute alt maestru, de vreme ce era lipsit de învăţătura şi îndrumarea tatălui. Poate că părintele lui se gîndise şi îi şi vorbise de Perugino, dar moartea l-a surprins înainte de a-şi realiza intenţia; poate că executorul testamantar, pictorul Evangelista Piandimeleto a fost acela care semnală proiectul tatălui lui Rafael şi i-l aminti mătuşii bătrîne şi lovită de atîtea dureri. Cu siguranţă însă că, la început, mătuşa Santa s-a împotrivit prin multe lacrimi, îndemnîndu-l să mai amîne despărţirea de nepoţel şi propunind ca o bună soluţie aceea de a-l încredinţa pentru moment pictorului Timoteo Viti, care locuia ceva mai sus, pe aceeaşi stradă.

De aceea, dacă informaţiile lui Vasari sînt inexacte, este uşor de găsit sîmburele de adevăr pe care ele le conţin.

Aşadar, tot ceea ce ne spun informaţiile pe care le avem despre viaţa lui Giovanni Santi, ne face să afirmăm că: este adevărat că era un om afectuos, idealist şi animat de ambiţii înalte pentru sine însuşi, şi de speranţe pline de avînt pentru micul său arhanghel; este adevărat că el a fost primul maestru care a lăsat urmele cele mai tainice în sufletul şi în mintea viitorului pictor, şi este adevărat că el l-a iniţiat în acea viziune a frumosului şi în acea nobleţe a sentimentului, reflectate în opere ce sînt şi astăzi păstrate cu grijă în palatul ducal, ca testamentul spiritual al unei alese generaţii ce nu-şi are rival în întreaga societate italiană a secolelor următoare.

III. FORTĂREAŢA CU DOUĂ CHIPURI

Muntele din Urbino era predestinat. Desigur că oamenii l-au descoperit foarte repede şi că de îndată s-au şi aşezat, pentru a domina de jur împrejur o cunună de văi vaste şi bogate în produse. Au construit aici, atent, refugiul lor şi, avînd în vedere că pentru a fi puternici trebuiau să se bucure de un trainic loc de apărare, nu l-au mai părăsit. Ambianţa geografică a impus astfel unui prim trib, care era şi voia să rămînă în siguranţă, un lăcaş care din generaţie în generaţie a dobîndit faimă de domeniu, aşezarea devenînd nemuritoare şi datorită condiţiilor naturale arătate.

A luat naştere deci o cetăţii ic, un oraş care avea de la natură o destinaţie strategică. Cînd vorbim despre Urbino atenţia noastră urmăreşte să-i circumscrie faima în ciclul istoric al Renaşterii. Dar gîndurile noastre devin mai profunde după ce am descoperit, în grădina închisă a Episcopului, vechile ziduri umbro-etrusce pe care s-au înălţat fortăreţele romane şi peste care s-au suprapus, tot în aceeaşi direcţie, pietrele castelului feudal. Fantezia se aprinde în faţa bolovanilor şi cărămizilor care, prin forma şi aşezarea lor vorbesc despre miile de ani şi despre sutele de generaţii care, ajungînd în locul acesta, au trebuit să accepte viaţa de închisoare a muntelui, ca şi lupta pentru a-l păstra mereu, în interiorul aceluiaşi spaţiu strîmt, de neschimbat, şi de neînvins: învins de construcţia harnică şi rezistentă a omului, muntele rămînea de fapt dominator prin forma sa capricioasă şi aspră. Pentru a ajunge acolo, oamenii trebuiau să fie puternici, pentru a rămîne acolo trebuiau să fie şi mai puternici: stînca-fortăreaţă avea în ea un simbol de război, era cuib de vulturi şi locuinţă de păsări răpitoare.

Dacă oamenii ar pricepe mai bine limbajul pietrelor, istoria stîncii din Urbino ar dezvălui mai mult decît ceea ce se cunoaşte despre raportul misterios ce există între forma pămîntului şi orientarea vieţii şi a inteligenţei fiinţelor care, încă de la început s-au adaptat condiţiilor de viaţă de acolo.

Creatorul a stabilit între lumea spirituală şi cea fizică un raport asemănător cu acela existent între suflet şi trupul care îl găzduieşte. Sufletul sfîrşeşte totdeauna prin a face să apară în forma fizică a corpului valorile interioare ale spiritului: apoi forma decadè sau se transformă în expresia ei inteligentă şi spirituală, paralel cu coruperea sau cu elevarea sufletului. Pretutindeni aspectul pietrelor şi chiar însăşi suprafaţa pămîntului capătă amprenta spiritului omenesc. Din această cauză, arta este mărturia cea mai sinceră a istoriei. Acum nu mai este posibil decît fanteziei poetului să reconstituie forma de viaţă din timpul pietrelor umbro-etrusce. Dar dacă castelul medieval înălţat pe stîncă este înconjurat de zidul roman, înseamnă că în Evul Mediu, stăpînii acelei înălţimi au fost constrînşi de vitregia locului să refacă din temelii tot ceea ce fusese deja făcut şi să recunoască implicit că romanii înţeleseseră perfect şi că exploataseră natura terenului după indicaţiile încă şi mai vechi ale umbro-etruscilor. Inteligentei stăruinţe a oamenilor de a păstra pe munte balanţa păcii şi a războiului i s-a împotrivit inutil forma pe care

secolele o dăduseră mineralelor stîncii.

Şi stînca a fost premiul celor mai puternici. Astfel, vestita familie de războinici Montefeltro, coborîtoare din conţii Carpegna, se stabili şi se menţinu îndelung acolo, cu excepţia unor scurte intervale de timp. Federico al III-lea, ultimul conte, care a obţinut în 1474 de la Papa Sixt al IV-lea, titlul de Duce, a fost cel mai viteaz şi cel mai ilustru membru al acestei familii.

Federico da Montefeltro a murit cu un an înainte de naşterea lui Rafael, lăsînd o moştenire atît de preţioasă încît poate fi socotită de neasemuit, şi atît de importantă încît şi astăzi poate fi considerată pentru lume, idealul uman şi creştin al Renaşterii noastre; considerată ca atare de o generaţie oarecum nivelată cum este a noastră, care socoate poate că nu este compatibil caracterul războinic cu graţia şi spiritul artei. Federico da Montefeltro a fost un erou în cel mai adevărat sens al cuvîntului. Fără el, oraşul Urbino, izolat cum este de natură, ar fi astăzi un nume obscur în istoria lumii. Poate că aici nu s-ar fi născut Rafael şi, deşi arta a fost o vocaţie profundă a întregului popor, astfel încît a luminat prin operele sale chiar şi colţurile cele mai îndepărtate ale Peninsulei şi a ajuns şi la Urbino încă din Evul Mediu, ca să prevestească un alt şi mai bun aspect al civilizaţiei din Urbino, numai ducelui Federico (*Fe Dux*) i se datoreşte desăvîrşirea destinului fortăreţei. Federico a purtat şase războaie pe care le-a cîştigat, dominînd evenimentele cu o voinţă egală cu geniul. O intervenţie chirurgicală efectuată între arcadele sprîncenelor a dat chipului său o înfăţişare aspră, ca şi cum ar fi vrut să imprime mai bine în profilul său caracterul acela voluntar care acceptase şi învinsese destinul războinic al muntelui. El însă nu a îndrăgit violenţa şi se pare că o singură mînă i-a fost necesară să învingă pe duşmani, deoarece cu cealaltă îi mîngîia pentru a-i face să accepte o forţă mai durabilă: aceea a spiritului. Nu nesiguranţa, ci puterea este cauza acestei duble acţiuni. Pe cîmpul de luptă era foarte hotărît: războiul se face sau nu se face, lui aparţinîndu-i acest moto aflat pe sabia sa: «Nu te încrede în mine dacă curajul îţi lipseşte».

Pe de altă parte, ar fi împotriva istoriei să pretinzi că poţi rămîne stăpîn în acel nod strategic care este Urbino, dacă nu ai o inimă puternică şi mina hotărîtă a condotierului şi, iu plus, un suflet deschis unor aspiraţii umane mai nobile. Nu era un barbar, ci un adevărat comandant. Străbunii conţi fuseseră viteji, dar cu apucături de soldaţi despotici şi preocupaţi de putere, plătind de

altfel această unilateralitate a forţei: Federico I, frate cu Bonconte, a trebuit să fugă în 1321 din Urbino de mînia poporului, iar Oddantonio, ultimul Conte, fusese pedepsit cu moartea. În schimb, Federico este eroul tipic al Renaşterii: om complex, mînă de fier în lupte, dar cultivat din punct de vedere spiritual, a construit mai mult în timp de pace decît a distrus în război. Prin inevitabilele distrugeri provocate de război, numele lui nu ar fi ajuns pînă la noi; a rămas însă nemuritor între oameni prin ceea ce a ştiut să construiască piatră cu piatră, pe ruinele unui castel medieval. El, spirit superior, nu putea să repete ceea ce făcuseră înaintaşii săi, adică să întărească şi mai mult fortăreaţa ca pază ameninţătoare a văilor, ci trebuia să înalţe palatul ospitalităţii, care să înfăţişeze al doilea şi cel mai bun aspect al sufletului său: puternic, dar în serviciul unei idei, om, dar creştin supus legilor mîntuirii, ostaş-cavaler, dar şi erudit sprijinitor al literelor şi al artelor frumoase, într-adevăr, senior pentru poporul său. Doar la trei ani după venirea lui la putere cu titlu de Conte, Federico a considerat că a sosit momentul să transforme, conform cu visul lui eroic, vechiul nucleu al palatului, cu ziduri şi cu înfăţişare medievală, şi a chemat un artist care îi semăna ca spirit: Luciano Laurana. E vorba de un dalmat care s-a născut la Neapole, între 1402 şi 1425; numele nu îi este sigur, deoarece alţii spun că se numea Azzara de la Zara, sau Vrana. Despre el puţine informaţii. Dar sînt oare necesare? Geniul acesta autentic al arhitecturii îşi are monumentul său în palatul ducal din Urbino. Palatul, ca şi principele care l-a visat şi nu a precupeţit nimic ca să-l realizeze, are două chipuri fixînd, precum o zeitate antică, cele două aspecte fundamentale ale vieţii, cele două orizonturi pe care un duce le poate făgădui supuşilor săi: pacea dacă este posibil, războiul cînd este necesar.

Dar Luciano Laurana nu este un simbolist, niciun visător; iubeşte şi înţelege pietrele şi asta-i tot. În privinţa aceasta seamănă cu Federico, care îşi clădeşte visele pe piatra vie, şi cînd ştie pe ce teren pune piciorul are curajul înălţimilor imposibile, li seamănă şi în privinţa acceptării realităţii aşa cum este, depăşind-o şi transformînd-o prin visul acela al culturii şi al aspiraţiei sufletului fără de care, pentru un şef războinic, viaţa devine o brutalitate fără nume. El, arhitect militar în serviciul unui condotier, trebuia să asculte de tradiţia unui munte care era o fortăreaţă naturală şi căruia nu i se putea schimba aspectul din cauza lipsei de spaţiu şi pentru că stînca abruptă atîrnă deasupra văii.

Arhitecţii din antichitate, constructori neîntrecuţi, nu putuseră să facă mai mult şi zidurile, în toate aceste secole, rămăseseră pe marginea externă a stîncii. Experienţa şi realitatea, capacitatea şi voinţa Contelui erau legi de fier care nu îngăduiau niciun zbor fanteziei. Mulţi critici care i-au atribuit lui Laurana îndemînarea unui pictor scenograf, sau alţii care au făcut din artă o pură intuiţie – încît nu se mai ştie, din cauza purităţii ei, din ce este făcută – nu şi-au dat seama de un lucru vechi, simplu şi obişnuit: că fantezia are graniţe, pentru că ea derivă din mintea şi din năzuinţa omului, ce sînt limitate tocmai de neliniştea spiritului. Realitatea, în schimb, este fără de margini şi dacă i se respectă învăţăturile, atinge limitele acelea care sînt refuzate fanteziei. În sensul acesta, nimic nu este mai «fantastic» mai «scenografic» sau mai poetic decît raţiunea. Dacă cineva, considerînd în abstract aceste afirmaţii, s-ar afla fără ieşire din labirintul speculaţiilor estetice, să meargă la Urbino să studieze această capodoperă a arhitecturii raţionale şi să constate cît este ea de legată de natura lucrurilor.

Istoria Palatului a fost scrisă de Bernardino Baldi, erudit poet din Urbino, care a tipărit în a doua jumătate a secolului al XVI-lea *Viaţa lui Federico* şi *a lui Guidubaldo* /, lucrarea fiind izvorul documentării tuturor. Nouă ne-a plăcut însă să contemplăm cu ochii noştri, aşa cum ni se înfăţişează astăzi, minunata realitate a construcţiei ducale, aproape neatinsă în visul ei intim.

Muntele din Urbino este împărţit de o vale în care întîlnim vechea rocă umbro-etruscă. Zidurile înălţate pe stînca aceea, apăsînd cu greutate pe surpătura abruptă a micului munte, trebuiau să se sprijine pe temelii; pentru că cine construieşte pe surpătură cunoaşte legea naturală prin care intemperiile, de-a lungul secolelor tind să aducă la acelaşi nivel creştetele munţilor şi să umple pînă sus văile cu material detritic: este o lege fizică şi geografică care explică natura multor peisaje.

Luciano Laurana are fantezia pe care i-o sugerează natura locului şi face raţionamentul pe care îl impune respectarea legilor naturii. Nu se improvizează un palat proiectîndu-i un stil. Stilul nou nu există ca formaţie teoretică, există scopul pe care doreşti să-l realizezi şi terenul pe care vrei să construieşti.

De aceea, arhitectul palatului era obligat să înceapă o luptă împotriva operei secolelor şi să blocheze mica vale dintre cele două promontori cu un dig

care să le unească: pe sub el ar fi avut ieşire umezeala coastelor şi apele provenite din ploi şi din zăpada topită, duşmani care fărîmiţează ganga friabilă. Astfel, deasupra unei serii de arcuri se aşterne, unind o coastă cu alta, o vastă piaţă, numită Mercatale. Apoi, oprind în punctul cel mai de jos, orice posibilă alunecare sau variaţie a temeliilor, atît de adînci ale castelului, ciclopicul constructor, prin bastioane şi arcuri de mari dimensiuni, modifică, păstrează şi adună în punctele de cea mai mare rezistenţă, apăsările pe flancuri ale povîrnişurilor dominante, într-adevăr, muntele era încă rezistent şi compact în adîncime şi în partea sa cea mai înaltă, şi roca ar fi dat altor oameni, dar nu lui Federico şi Luciano, depline garanţii de trăinicie. Aceşti doi oameni fac însă parte dintr-o specie care, avînd încredere în propria-i putere, nu lasă să-i fugă pămîntul de sub picioare şi vrea ca muntele să-i semene. Cine într-adevăr iubeşte gloria acordată oamenilor, îşi construieşte cu mîinile sale propriul monument, mai durabil decît bronzul. El va începe fără grabă, de acolo de unde truda este mai puţin spectaculoasă, gîndindu-se poate să construiască mai curînd pentru ceilalţi decît pentru el însuşi. Secretul oraşului Urbino este ascuns în acele contraforturi, în forţa pe care ele, de secole, o degajă din străfunduri spre înălţimi, iar geniul locului este mereu şi pentru mulţi întruchipat de arcurile lui Luciano Laurana. Palatul se înalţă acum la nivelul unei suprafeţe plane şi poate să domine muntele, căci temeliile sale, gheare sudate în stîncă, se încăstrează în adîncul văii. Aderînd la legile statice ale locului, se înalţă fără să asculte de o exigenţă estetică, liber în mod aparent să se exprime conform unei concepţii a minţii, dar în realitate legat de forma şi de natura muntelui. Arhitectul militar a construit premisele acestei aparente libertăţi de stil, şi acum poate să realizeze ceea ce natura părea că ar fi refuzat vîrfului muntelui: cununa unui mare şi întins palat nobiliar, astfel că, după cum spune *Castiglione*, «nu palat, ci oraş în chip de palat părea».

Partea care dă spre vale, la apus, este aceea care trebuia să păstreze, şi într-adevăr a păstrat puţin amintirea castelului medieval. Caracterul este evident datorită celor două turnuri unghiulare, numite torricelli, care la înălţimea cornişei păstrează consolele specifice balcoanelor de apărare şi care sînt supraetajate cu cîte o turlă ascuţită, aidoma aceleia a clopotniţei medievală a Sfîntului Francisc. Cele două turnuleţe au şi valoare funcţională, deoarece constituie contraforturile care, în funcţie de simetria internă, ţin în

echilibru apăsarea pe flancuri a zidurilor interioare, susţinînd palatul acolo unde natura terenului o impune. Acest chip al Palatului este îndreptat spre trecut, dar ferestrele şi balcoanele exprimă încîntarea de a-ţi odihni privirea prin frumuseţea naturii, lucru însă nicidecum nou, experimentat deja pe larg în noua mănăstire ridicată de călugărul Elia, pe mormîntul Sfîntului Francisc. Nu secolul al XV-lea a depăşit conceptul medieval despre barbacane şi despre ferăstruicile oblice, ci spiritul franciscan a fost acela care a deschis spre exterior cele mai minunate şiruri de balcoane care s-au construit vreodată spre văile din Umbria. Se pare chiar că Luciano Laurana a găsit în imensele arcuri ale Mănăstirii lui San Francisco d'Assisi ideea esenţială de a le ridica pe stîncile abrupte, asemeni unor cristale înnobilate de vreme, ca să dea înfăţişare palatului din Urbino. Ga punct de plecare, am putea, poate, să indicăm linia arhitectonică prefranciscană, numită «dragoste pentru suprafeţe». În Evul Mediu, suprafaţă însemna apărare, şi deschidere însemna loc de trecere pentru atac. De aici *suprafaţa* de care arhitectura clasică a secolului al XV-lea se eliberează încetul cu încetul, echilibrînd-o cu noile necesităţi funcţionale, devenite posibile prin folosirea arcului, care, deasupra unui portic, capătă simbolul ospitalităţii. Punctul de plecare al arhitecturii clasice este funcţionalitatea, adică dispunerea interioară a încăperilor: de aici, acele neregularităţi independente şi asimetrii ale faţadelor, pe care «idealiştii» arhitecturii le apreciază ca minuni ale sentimentului armonic al arhitectului.

Luciano Laurana a profitat de inegalitatea temeliei impuse pentru a crea un complex plin de surprize, ce păstrează unitatea în varietate. Aceasta se numeşte artă, aceasta e opera geniului: a da o frumoasă formă funcţiunilor, a crea un stil integrat raţionalităţii constructive. În sfîrşit, suprafeţele sînt frumoase pentru că sînt potrivite funcţiei pe care o au, adică reprezintă un ideal de repartiţie geometrică a spaţiului; contrariul ar fi însemnat retorica arhitecturii. Depăşirea completă a mentalităţii Evului Mediu este, în istoria arhitecturii clasice a sccolului al XV-lea, o consecinţă a dezvoltării vieţii sociale şi politice, paralel cu procesul raţional ce-şi are realitatea sa istorică.

Fără turnuleţe, adică fără contraforturile care se află în acea parte mai înaltă a clădirii, Palatul ar fi rezistat foarte puţin crăpăturilor şi eventualelor surpări de terenuri datorate imperceptibilelor acţiuni ale timpului. Faptul însă prin care geniul lui Laurana s-a manifestat a fost acţiunea de a cuceri acel

spaţiu pe care natura locului părea că-l refuză ridicării unui palat. Într-o parte, o falsă faţadă care, rezemîndu-se pe un povîrniş formidabil, creează în partea de sus un pasaj spre palat, care oferă geniala posibilitate de a aşterne o grădină suspendată, reprezentînd o nouă legătură spre un turnuleţ. De cealaltă parte, Palatul, urmînd adînciturile şi ridicăturile povîrnişului lateral, se desfăşoară cu imense şiruri de ferestre în forma de arc, despărţite de coloane, aspect ce-i accentuează caracterul renascentist. Dînd colţul, construcţia lauraniană se uneşte cu vechiul; *Palatium Podestatis*, din care au rămas spre *platea maior* vechile ferestre cu două arcade. Crenelurile medievale au fost dărîmate pentru a face loc extinderii acoperişului, care serveşte de umbrar, şi care uneşte vechiul castel al familiei Montefeltro cu palatul lui Federico. Niciun contrast în stil, ci o varietate care este un motiv continuu de surpriză şi frumuseţe: acolo unde diferenţa de nivel şi necesitatea de a schimba direcţia ridicau noi probleme de arhitectură, Luciano Laurana nu a scăpat ocazia de a-şi exprima forţa geniului său constructiv. Astfel, coborînd de-a lungul acestui vechi front oriental, în care ferestrele semicirculare au un caracter de nobleţe, se ajunge la colţul unde Laurana continuă pe nesimţite construcţia făcînd un singur corp cu cel preexistent. Portalurile şi ferestrele în formă de arhitravă se deschid cu invitaţia aceea surîzătoare, specifică Renaşterii: iar piaţeta lui Federico te întîmpină cu o neaşteptată chemare intimă şi, deşi te afli în stradă, te simţi aici ca în anticamera primitoare a unui suveran, unde eşti chemat şi aşteptat. Piaţeta te înconjoară cu o îmbrăţişare prietenoasă, cu două faţade, dintre care una îşi schimbă direcţia în mod uimitor în dreptul portalului din faţă şi face să crească în sufletul pelegrinului care se opreşte simţămîntul de încredere. Acesta este unul dintre aspectele Palatului: acela care se adresează sufletului. La apus, arhitectura este magnifică, continuînd să domine, chiar dacă a îndulcit prin şirul balcoanelor şi turlelor ascuţite asprimea medievală.

Piaţeta aceasta fără pereche în lume, eliberată de aspectul monumental care i-ar şterge atmosfera de primire fastuoasă şi prietenoasă, înfăţişează celălalt chip al lui Federico: cel de-al doilea suflet al mărinimosului condotier, care se manifestă, firește, între două victorii. Aşa cum la încetarea războiului pare imposibilă fericirea păcii, şi întoarcerea la liniştea fără coşmaruri, tot aşa, pare imposibil ca îndărătul surîsului acestei faţade, muntele, în loc de a se prăvăli (cum într-adevăr se precipită în poteca ierboasă şi întunecoasă dintre

Palat şi biserică, închizînd latura a treia), să se aştearnă într-un palat imens, ce pare construit pe pajiştea cea mai întinsă din Marche, fără trepte care să netezească diferenţele de nivel. Spaţiul a fost învins, Palatul care se întinde aici pe stradă, înaintează spre răsărit cucerind pe nesimţite spaţiul gol, precedînd cu patru secole acea soluţie a arhitecturii moderne de a cîştiga în înălţime ceea ce marile metropole nu îngăduie în lărgime. Deosebirea constă în faptul că aici, soluţia, în mod raţional integrată în structura muntelui, este ascunsă într-un veşmînt magic de frumuseţe. Două curţi: una pentru jocuri, cealaltă de onoare, cu elogiul Ducelui în friza celei mai înalte arhitrave, apoi scările monumentale, salonul cu boltă şi cu arcade, apartamentele şi ele cu boltă, cabinetele, şemineurile, ferestrele, portalurile, arcurile, totul în interior este rînduit cu un simţ al măsurii în care secretul marii arhitecturi clasice, deja cunoscut de greci, este acum redescoperit de italieni.

Totuşi, suprafaţa arhitectonică nu reprezintă un scop în sine dar deoarece pregăteşte frumuseţea încăperii sau acea reculegere pe care ţi-o îngăduie decorarea, face să se simtă nobleţea raţională a măsurii sale. De aceea, arhitectura pură a lui Laurana, care l-a învăţat multe pe marele arhitect Bramante din Urbino, aştepta surîsul decorării în stemele, în frizele, în stîlpii, în consolele lui Francesco Giulio di Martini lucrate într-o piatră cu ton cald, care să aibă moliciunea cretei şi armonia marmorei. Decorarea, cu broderiile sale de mare fineţe, compensează marile suprafeţe goale, în aşa fel încît gustul sculptorului egalează geniul arhitectului. Dar dacă fotografiile sînt în măsură de a da o idee despre această supremă frumuseţe decorativă, făcută pentru a înveseli şederea în locuinţă, desenele sau cuvintele nu vor putea niciodată să exprime ce şcoală de proporţii, de armonie de culori şi de spaţiu este Palaţul în ansamblul său imens. Niciun om, niciun nume, niciun geniu sau niciun mecena nu sînt de ajuns să explice această a doua Acropole, care este exprimarea de către oamenii Renaşterii a sintezei spirituale a unor civilizaţii acumulate şi moştenite. Omul care cîrmuieşte, găseşte întotdeauna, cînd este demn de mărirea lui, artistul sau artiştii în stare să exprime idealul său politic. Federico este unul dintre reprezentanţii Renaşterii şi, păstrînd proporţiile cuvenite, nu este mai prejos decît alţii mai celebri sau mai glorificaţi. Federico a avut astfel ceea ce a vrut şi ceea ce merita: o Curte ducală, demnă de victoriile sale şi de chibzuitele perioade de pace, şi un oraş susţinut de arcuri arhitectonice; un

sediu pentru şcoala sa politică şi militară deschisă tinerilor cavaleri italieni şi pentru o Academie umanistă, splendidă diademă a multiplei Signorii.

Reşedinţa aceasta magnifică a devenit, pentru a întregi visul Ducelui, loc de intîlnire pentru artişti şi literaţi. Primul dintre toţi, Bramante care – tînăr de 20 de ani – vede împlinindu-se sub ochii lui acest miracol al arhitecturii. Trebuie să se ştie că lucrurile urîte descurajează şi deprimă spiritul creator al omului, în timp ce lucrurile frumoase îl fac încrezător şi îl înflăcărează. Aşadar, se poate explica ce şcoală a fost pentru Bramante construirea Palatului, şi nu trebuie să ne mire că au ajuns pînă acolo sus, abătîndu-se de la obişnuitele căi şi de la centrelc de artă cele mai celebre, maeştri ca Piero della Francesca, care dintre pictorii secolului al XV-lea este cel mai chinuit de viziuni interioare; Paolo Uccello, descoperitorul perspectivei ştiinţifice; Melozzo da Forlì, creator de frumuseţi angelice sclipitoare; Giusto di Gand, flamand cu un deosebit simţ al echilibrului compoziţiei; Francia, maestru de o reţinută blîndeţe; Luca Signorelli, precursor de imagini michelangeleşti, sau Maso di Bartolomeo, constructorul portalului bisericii San Domenico, care are un admirabil arc de triumf, împodobit cu ceramică semnată de Luca della Robbia. Alţi artişti poposesc la curtea ducală din Urbino, sau lucrează pentru ea: în afară de Di Martini, sculptorii Jacopo Cozzarelli din Siena, Ambrogio Barocci aparţinînd şcolii lombarde şi Domenico Rosselli din Toscana. Iar ca pictori de mai mică importanţă: Pisanello, Sperandino şi spaniolul Berruguete. Şcoala locală, fără caractere distincte, este reprezentată de Giovanni Santi şi de sateliţii săi, Bartolomeo di Gentili, Pier di Meleto şi Fra Carnevale. De la Bologna vine, în 1495, Timoteo Viti. Federico a chemat la Urbino şi a oprit, timp de aproape cincisprezece ani, un număr de 30 pînă la 40 de copişti, care aveau sarcina de a transcrie opere clasice şi diferite cărţi, lucrări ce au îmbogăţit biblioteca Ducelui, care a devenit una dintre cele mai de seamă şi preţioase biblioteci înfiinţate în secolul al XV-lea. Această colecţie de o foarte mare valoare, care a costat 30.000 de ducaţi de aur (cîteva sute de milioane), a fost strămutată la Biblioteca Vaticanului, unde figurează şi astăzi sub numele de Fondul din Urbino. Palatul lui Federico este un suflet frumos într-un trup frumos, întocmai cum însuşi Ducele l-a definit: «o locuinţă frumoasă şi demnă cît se cuvine stării şi renumelui lăudabil al strămoşilor noştri şi situaţiei noastre». Incîntătoarele finisaje ale lui F.S. Di Martini se armonizează cu încrustaţiile uşilor şi pilaştrilor,

cu tapiseriile flamande, cu frescele lui Melozzo, cu sculpturile lui F. Laurana, cu atîtea codice ornate cu miniaturi. Totul este însufleţit de moderaţie, de îndemînare, de cordialitate, de principiile de viaţă ale aceluia care a purtat războaie cu lealitate de condotier, folosindu-se de roadele victoriilor pentru a putea fi măreţ în operele de pace. Curtea lui ducală face parte din acele focare de cultură, de educare a spiritelor şi de artă pe care Renaşterea a ştiut să le genereze în perioada ei de aur. Cu siguranţă, în sufletul lui Federico, o amprentă trainică a lăsat educaţia din tinereţe, ce i-a fost dată de Vittorino da Feltre, pedagog plin de virtuţi şi în acelaşi timp erudit filosof şi matematician. Mai tîrziu, la curtea de la Milano, a învăţat arta de a guverna. Aceasta dovedeşte încă o dată – şi, dacă am fi în vremuri mai bune nu ar fi nevoie s-o repetăm – că marii oameni au rădăcini sănătoase înfipte adine în spiritul altor mari oameni.

Astfel se face că acest brav soldat, care nu iubea războiul, dar ştia să-l poarte, şi care iubea pacea încoronînd-o cu triumfurile atîtor măreţe victorii, a rămas pentru toată viaţa aşa cum l-a sculptat Vespasiano da Bisticci: «plin de cucernicie şi de respect faţă de preceptele divine». Aceasta explică cum, după patru secole, la Urbino se vorbeşte despre Duce nu ca despre un ilustru personaj din istorie, ci cu un afectuos regret pe care îl lasă doar un mare conducător şi protector mort de puţină vreme. Ducele se află încă şi acum la Urbino, printre oamenii a căror fidelitate el a răsplătit-o cu dreptatea cea mai înaltă şi cu darurile cele mai preţioase ale civilizaţiei creştine. Şi cine are impresia că Umanismul şi Renaşterea ar fi pur şi simplu o întoarcere la păgînism, ar trebui să se apropie de viaţa oamenilor ca Federico, pentru a înţelege forţa dată de respectarea preceptelor divine. Măreţia Curţii de la Urbino a atins apogeul tocmai în anii în care Giovanni Santi, dobîndind conştiinţa calităţilor sale, îşi afirma personalitatea. Tatăl lui Rafael a fost unul dintre discipolii cei mai plini de zel şi de voinţă ai Curţii ducale. Ceea ce lui i-a fost refuzat de educaţia familială, i-a fost acordat pe larg de şcoala din Feltre, care l-a scos din atelier şi l-a atras în orbita ei, stimulînd visul său de a se face remarcat, apreciat şi lăudat ca un artist cultivat. Cînd Federico a murit, în 1482, formarea intelectuală şi artistică a lui Giovanni Santi era deja desăvîrşită. După această dată, el îşi doreşte o operă care cerea multă vigoare şi o bună cultură. Vrea să-şi păstreze, pe lîngă curtea de la Feltre, stima şi privilegiile pe care, ca

artist, le cucerise cu încetul, de la Ducele Federico. Cu ocazia căsătoriei lui Guidubaldo cu Elisabeta Gonzaga, ce a avut loc în 1488, el se adresează tînărului Duce, căruia îi solicită bunăvoinţa de a accepta să-i dedice poemul în versuri pe care-l compusese şi în care preamărea gloria marelui Duce dispărut:

şi pentru ca faţă de cei inculţi şi vulgari să nu trebuiască de la o asemenea mîndră faimă să se retragă.

Pentru cunoaşterea vieţii, a gîndurilor, a sentimentelor, a educaţiei, a visurilor şi a ambiţiilor cinstite ale tatălui lui Rafael, nimic nu este mai interesant decît acea *Cronaca rimata* (Cronică rimată), biografie scrisă în terţine, cuprinzînd 23 de cărţi în 99 capitole. Descoperitorul acestei opere a fost Francesco Puccirotti, care a vorbit despre ea în 1821; în 1822 Pongileoni, mai sus amintit, citează lungi fragmente din ea; în sfîrşit, în 1882, Passavant ne oferă un amplu comentariu, suficient pentru a ne da o idee despre lucrare: uneori retorică, dar totdeauna scrisă cu o nobilă simţire.

Nu numai de dragul amănuntului, ci pentru interesul viu pe care îl trezeşte dezvăluirea lumii morale şi artistice a tatălui lui Rafael, să ne oprim şi să examinăm opera poetului, după ce am descris-o pe aceea a pictorului. Este ciudat că artiştii intelectuali din timpul Renaşterii, care erau atît de completi încît în acelaşi timp erau valoroşi în mai multe ramuri de artă, se întreţineau discutînd căreia dintre domeniile artei să-i fie atribuită coroana, deci care este regina artelor? Este o cucerire a criticii moderne, sau cel puţin aşa se crede, afirmarea unităţii artei, care are multe aspecte şi o singură esenţă. Şi totuşi, acest poet fără strălucire, pentru a-şi atrage aşa-zisa bunăvoinţă a cititorilor care ştiu că el, pictor, îşi lasă penelul pentru pană, afirmă că nu este necesar să-şi schimbe ocupaţia, pentru a trece de la una la alta, deoarece este vorba de două activităţi de aceeaşi natură. Şi iată versurile:

Să nu vă mînie pasiunea înflăcărată pe care o am pentru pictura cu stilul ei limpede pentru că ea merită din partea noastră înaltă preţuire.

Ba chiar îmi pare că se aseamănă prin natură: căci chiar dacă penelul nu-i decît un fel de pană tot trebuie să-i acorzi o grijă deosebită.

Într-adevăr, mie mi se pare că Giovanni Santi poetul, este o echivalenţă singulară a lui Giovanni Santi pictorul. Aşa cum în pictură el priveşte, studiază şi se străduieşte să fie alături de cei mai mari artişti ai vremii sale, în poeziei modelul lui este... Dante. Pe ici şi colo, endecasilabele şi terţinele au o

sprinteneală şi o incizie care nu fac de ruşine anumite terţine asemănătoare stilului lui Dante, chiar dacă, bineînţeles, nu sînt la înălţimea Poetului. Este dantescă şi maniera în care se deschide poemul: autorul se găseşte într-o simbolică pădure, este toamnă, şi ca şi Dante, el îşi declară apoi vîrsta:

Deja păliseră în lume verzile frunze iar florile erau aproape stinse.

Şi el, în plină maturitate, se află printre oameni răi, dar Apolo şi Muzele, ascultîndu-i invocaţia, îl ajută să fugă şi să ajungă la templul nemuririi, li cere umbrei lui Plutarh să-i fie călăuză şi să-l prezinte umbrelor eroilor greci şi romani, apoi acelora din Evul Mediu, pînă ce ajunge la strămoşii ducelui Federico, ale cărui fapte glorioase poate acum să le povestească triumfător. Sînt descrise şi lăudate nobilele acţiuni ale Ducelui ca bătălii, asedii, victorii, realizări pe timp de pace şi sprijinul acordat artiştiior, şederea acestuia la Curtea din Milano, prilejuită de căsătoria lui Giovanni Sforza cu Maddalena Gonzaga precum şi glorioasa lui moarte din timpul bătăliei de la Ferrara:

Ca steaua ce străluce pe cerul dimineţii aşa şi printre oameni marea faimă a celui care moare-n bătălie scînteiază…

Giovanni Santi fusese martor al acţiunilor Ducelui, iar ceea ce ar fi putut să-i scape, a aflat chiar de la secretarul Ducelui, Antonio Paltroni, care i-a deschis uşile Bibliotecii particulare şi i-a îngăduit să cerceteze documentele şi manuscrisele care atestau operele vieţii marelui Federico. La momentul oportun, poemul vorbeşte cu insistenţă despre artă şi despre pictori şi, în mod special, face elogiul perspectivei. Entuziasmul se datorează şi pasiunii cu care Paolo Uccello predicase, chiar în oraşul Urbino, cultul acestei ştiinţe ce permitea desenului şi picturii cucerirea geometrică a celei de a treia dimensiuni. Am văzut că oraşul Urbino era un mediu favorabil pentru aprecierea valorilor spaţiale, deoarece ca toate oraşele căţărate pe creştetele munţilor, se prezintă cu sentimentul firesc al perspectivei lineare şi al perspectivei spaţiale. Partea aceasta din *Cronica rimată* este deosebit de folositoare pentru introspecţia lumii interioare a lui Giovanni Santi, care, cinstind în rime pe Duce, onorează şi-şi dezvăluie cultura pe care o dobîndise. În versurile dedicaţiei, el se consideră un om care nu mai face parte din «vulg», adică desprins, din dragoste pentru studiu şi pentru literatură de profanul *vulgus*, din care se trăgea, şi în acelaşi timp îşi manifestă conştiinţa poziţiei sale actuale, îmbunătăţită, dar încă disproporţionată faţă de dorinţa sufletului:

C-al meu talent, scăzut şi mărginit n-ar fi putut a seri acele lucruri ce au şi trup şi preţ mai mult ca nesfirşit.

Totuşi, el ştie că omul este apreciat după operele sale şi nu după năzuinţe:

ce preţuieşte omul în ochii lui dacă nu citeşte lucrări din cele mai ilustre...

şi de aceea pentru omul Santi a îndrăzni a devenit un imperativ născut din dragostea sa pentru artă şi pentru viaţă:

Deşi din neam umil venit pe lume Voi arăta că darurile-mi toate Au preţ mai mare ca un nobil nume.

Fireşte, Giovanni Santi nu este un înfumurat: om intrat în viaţă pe un drum strîmt, el s-a străduit să urmeze calea ideală, care constituia, în faţa alor săi, o necunoscută şi o preocupare; de aceea temelia energiei sale este morală: este veşnicul om nou, care luptă împotriva omului vechi şi vrea să-l îngroape:

şi-acea înflăcărată pasiune căreia i-am robit în multe rînduri fie supusă oarecît de raţiune în timp ce-aştern aici înalte gînduri.

De altminteri, întreaga alcătuire a poemului este nespus de morală, şi încă de la primele versuri tinde spre înălţimi:

Mereu văd două morţi pe lingă mine:

pe-aceea veşnică şi pe aceea trecătoare, iar traiul cuminte învins de dorinţa-mi nebună.

Şi iată cîteva versuri care, pe lîngă că sînt iuţi şi sprintene, conţin aforisme de experienţă personală şi de înţelepeiune populară:

Nu face să trudeşti ani îndelungaţi cu putere şi talent dacă sfîrşitul aleargă neştirbit Frumoasă este ziua care sfîrşeşte bine Fericit e acela căruia îi place numai virtutea Orice suflet nobil dispreţuieşte moartea.

Cronica rimată a lui Giovanni Santi este aşadar, dacă o citim cu atenţie, nu numai un compendiu istoric şi politic asupra Conţilor şi Ducilor din Urbino, ci şi un document în care înfloreşte o cultură clasică, bogată în racursiuri şi în indicaţii autobiografice; în sfîrşit, este dovada certă a unui talent poetic, a unui spirit atent şi bogat în resurse, chiar dacă nu este excepţional. Cînd Giovanni Santi, la moartea lui Federico, simţi născîndu-se visul de a înfăptui «o operă ilustră» după cum el însuşi afirmă în versurile sale, Rafael era pe punctul de a fi zămislit. Aceasta este cea mai interiorizată perioadă a vieţii lui Giovanni Santi;

în afară de meseria sa, deasupra oricărui interes care solicita în mod indirect strădaniile sale de pictor, se naşte un alt gînd «care merge pe stînci foarte înalte», împiedicat uneori de obligaţiile vieţii cotidiene şi de slăbiciunile omeneşti, care întotdeauna îndeamnă omul mai mult să petreacă decît să trudească. În orele pe care atelierul i le lasă libere, susţinut de dragostea Magiei, care îi face casa senină şi surîzătoare, el visează încă la glorie, ca în primii ani ai tinereţii, cînd neliniştea inimii îl împingea spre ţinte nesigure sau încă neprevăzute. Acum viaţa lui urcă spre apogeu şi maturitatea îi dăruieşte acea gîndire care nu este incertitudine, ci prudenţă, dorinţă de a-şi mări faima şi de a nu se expune ridicolului, lucru extrem de uşor într-un mediu artistic şi printre persoane culte, şi care l-ar fi dus la pierderea simpatiei noului Duce. Reflectează la acestea şi acţionează:

Dacă cumva, vreodată, nevrednica mea minte Dînd viaţă vreunei glorioase fapte A tremurat, acuma tremur, şi-s de teamă plin.

Aşadar, Rafael s-a născut sub semnele unei «glorioase fapte», îndelung visată, determinată de voinţă, modestie şi îngrijorare. Aceasta explică şi numele de bună urare dat fiului său. Este poate perioada cea mai fericită a vieţii lui Giovanni Santi. Nu înţelegem pentru ce asupra delicateţei temperamentului îngerului familiei Santi, ar fi trebuit să acţioneze numai lucrurile exterioare şi nu, într-o măsură chiar şi mai mare, acelea interioare, ale spiritului şi ale sîngelui. El a fost fiul unei fericiri familiale şi al unui vis de glorie. Tatăl, acum pictor preamărit şi cunoscut la Curte şi în vastul cerc de prieteni ca poet, se dedică cu tot entuziasmul său să contemple cu mintea viitorul fiului. S-a spus că educaţia copiilor începe în aceeaşi zi cu naşterea lor şi că cine începe la un an după aceea, este deja în întîrziere. E adevărat, şi numai cine este un părinte atent poate fi în măsură să simtă delicateţea sarcinii care îi aşteaptă pe părinţi, încă din preajma leagănului. Rafael s-a bucurat de la început de această îngrijire. Impresiile care se formează şi îndrumările primite în copilărie rămîn repere fixe pentru toată viaţa, de care adesea omul se poate îndepărta din cauza influenţelor exterioare şi contrarii, dar la care tinde apoi să se reîntoarcă în anii maturi. Pînă la opt ani, micuţul Rafael a trăit în seninătatea pe care liniştea afectuoasă a casei sale, lumea minunată din atelier şi farmecul peisajului montan care îl atrăgea sus în capătul străzii sale i le revărsau în inimă. Temperament singuratic şi plin de blîndeţe, trăia în mod desăvîrşit în

acel mediu fizic şi spiritual din care înflorise viaţa lui şi care acum favoriza stabilirea unui echilibru şi realizarea unei armonii profunde între lucrurile văzute şi cele simţite.

Din această analiză concretă a condiţiilor în care şi-a petrecut copilăria Rafael, izvorăşte convingerea că informaţiile culese de Giorgio Vasari, cu toate erorile şi inexactităţile pe care le conţine marea sa operă de istorie sînt foarte aproape de adevăr. Aşadar, datorită dovezilor lui Vasari, pentru moment, punctele acceptate istoric sînt două: că micul Rafael «mai degrabă în anii fragezi ai copilăriei învăţase obiceiurile părinteşti» şi că «încă de copil i-au fost de mare ajutor».

Viaţa spirituală la copiii inteligenţi este intensă şi minunată de la patru la opt ani şi de ce n-ar fi fost şi la Rafael? Atmosfera atelierului însufleţită de exemplul tatălui, pictorul care îşi citeşte versurile prietenilor şi îşi propune să-şi călăuzească copilul atît de drag pe cărările înflorite ale artei, trebuie să fi pus pensulele şi culorile foarte devreme în mîinile copilului. La opt ani el desena deja şi cu siguranţă că foarte bine, dacă peste cîţiva ani se va arăta superior tatălui şi se va pregăti să picteze o neîntreruptă serie de capodopere. Tatăl a cunoscut cele două chipuri ale oraşului: acela al războiului în reevocarea poetică a pumnului de fier al lui Federico, FE. DUX Condotier, şi acela al artei şi poeziei găzduite în castelul devenit sigur şi bogat în urma victoriilor. Urbino, fiica războiului şi mamă a artelor, îi apăru lui Rafael doar sub forma faţadei senine a Palatului, în care poate că a intrat pentru prima dată condus de mînă de tatăl lui, curtean, pictor, poet, care dorea să-l consacre muzelor în Acropolele familiei de Montefeltro. Rafael este aşadar fiul unei civilizaţii organizate de Federico, care a înlocuit tirania armelor cu plăcuta robie a artelor şi a dreptăţii mărinimoase.

Anii care au trecut de la căsătoria foarte tînărului duce Guidubaldo I cu foarte tînăra Elisabetta Gonzaga şi pînă la moartea Magiei întîmplată la 7 octombrie 1491, au fost cu siguranţă cei mai senini pentru familia Santi. Apoi, pentru prima dată, Rafael simte trecînd pe deasupra frunţii sale aripa rece a morţii. Era prea mic cînd i-a murit bunicul Perùzzolo şi poate i-a părut un vis, la şase săptămîni după aceea, dispariţia surioarei, pentru ca aceste nenorociri să-i fi lăsat o impresie profundă: dar de data aceasta ochii săi sînt deja deschişi

asupra vieţii şi înţelege că fiinţa mîngîierilor sale, mama, se îndepărtase pentru totdeauna de lîngă el şi că o dată ieşită din casă, cu gura pecetluită şi cu ochii închişi, nu se va mai întoarce niciodată. Toamna, cu frig şi tînguiri de vînt se instalase deja în oraşul Urbino, şi casa se umplea de aceste vaiete ce alternau cu lungi tăceri, făcînd să i se mărească şi mai mult tristeţea. Aproape trei săptămîni după aceea, la 25 octombrie, îi moare şi frăţiorul, al cărui nume istoria nu îl cunoaşte încă. Melancolia acelui trist anotimp îşi lasă amprenta în sufletul gingaş al lui Rafael. Zăpada, sosită repede, păru un linţoliu alb, aşternut în aceeaşi măsură pe morminte şi pe case, iar iarna fu lungă. La primele semne' ale primăverii, ferestrele se deschiseră pentru ca soarele să intre şi să înveselească încăperile tăcute şi liniştite. Giovanni Santi s-a amăgit crezînd că îi poate da lui Rafael o altă mamă, şi în primele zile ale lunii mai a anului 1492 se căsători cu Bernardina, fata giuvaergiului Piero di Parte, care i-a adus ca zestre două sute de fiorini.

Dar Rafael nu putea să aibă, nici măcar simbolic, o a doua mamă şi Bernardina i-a fost maşteră. Giovanni Santi se înşelase: durerea îi răvăşise casa şi îi lăsase în străfundurile sufletului o oboseală din care se ridicau presimţirile declinului vieţii sale. Giovanni Santi a trecut de cincizeci de ani, poate are cincizeci şi cinci sau ceva mai mult, şi încordarea sa în muncă se menţine ridicată. În vremea aceea îl întîlnim la Cagli, pentru pictarea cîtorva fresce în Capela San Domenico, chemat pentru aceasta de nobilul Pietro Tiranni. El s-a dus acolo cu soţia şi cu micuţul Rafael. În 1493 a avut însărcinarea să picteze un tablou destinat Bisericii din Gradara, pictură pe care a dus-o la capăt în aprilie 1494. Ultima călătorie a făout-o la Mantova, la curtea principilor de Gonzaga, cărora trebuia să le facă portretele. Este probabil că Rafael, în perioada aceasta, şi-a urmat mereu tatăl în peregrinările sale artistice sau în călătoriile sale pentru motive de lucru. Ba mai mult, este de presupus că însuşi tatăl a ţinut să-l aibă alături pentru multele servicii pe care un băieţaş isteţ de vîrsta lui putea să le facă mai ales ca pictor. Precocitatea acestui extraordinar fiu te face să gîndeşti că ajutorul pe care-l dădea mergea dincolo de pisatul şi amestecarea culorilor, extinzîndu-se la luarea pensulei în mînă pentru a colora, la început, fondul tablourilor, trecînd apoi la sarcini mai direct picturale. «Aceasta nu este posibil», afirmă mulţi critici, bazîndu-se doar pe vîrsta fragedă a lui Rafael, adică pe o presupunere firească a posibilităţilor majorităţii

tinerilor de aceeaşi vîrstă cu el, uitînd însă că acest lucru nu poate fi neobişnuit pentru un artist a cărui viaţă va fi în totalitate o excepţie. De altminteri, singura mărturie despre iniţierea lui Rafael, aceea citată din Vasari, ni-l prezintă încă de copil ca ucenic al tatălui său şi apoi, alături de acesta, pictor în multe lucrări pe care «Giovanni Santi le-a făcut în statul Urbino, adică în afara oraşului».

În sfîrşit, deoarece Bernardina i-a fost o crudă mamă vitregă, este de presupus că lipsa unei afecţiuni s-a manifestat foarte curînd şi că tatăl, trebuind să meargă în afara oraşului Urbino, dintr-o prudentă chibzuinţă îl lua de obicei cu el. Giovanni Santi a sfîrşit ziua trudei sale pămînteşti. El a cules mai multe roade decît visase la început, dar acum, cînd puţinul, dar din plin meritatul noroc, răsplătise tenacele sale năzuinţe, desigur că ar fi voit să vadă maturizarea misterioasei capodoperc a vieţii sale: ce va face micuţul Rafael?

Începe să nu se simtă bine, starea sănătăţii se înrăutăţeşte şi poate; regretînd despărţirea de viaţă, îşi dă seama că este pe punctul să închidă ochii. Şi moare.

IV. ROMANUL LUI BALDASSARE

Aproximativ la unsprezece ani şi cinci luni, Rafael este aproape singur în faţa vieţii. Nimeni, afară doar dacă nu vor ieşi la lumină documente care să se refere la adolescenţa lui, nu va fi în măsură să dezvăluie, fără a recurge la fantezie, misterul care învăluie timpul petrecut de el la Urbino, cînd se maturizează acele hotărîri care, stimulate de speranţele şi de visele tatălui, îi fulgeraseră uneori prin minte, fără însă să dobîndească contururi precise. Mama vitregă dispăruse ca un vis urît, dar nu a putut fi uitată, deoarece mai tîrziu, adică după şase ani, a început un proces generat de interese materiale. Sîntem în mai 1500, şi Rafael, de la Perugia, apare prin procură într-un proces civil, intentat de mama lui vitregă, care apoi dispare fără a dezminţi decăderea ei morală de femeie interesată. Mătuşa Santa, bătrînă dar încă sănătoasă, îl copleşea cu duioşii, fără însă a putea să-l smulgă din singurătatea aceea profundă în care sufletul său se retrăsese pentru a asculta chemările, la început nelămurite, care izbucneau ca un fir de apă dintr-un izvor secret. Evangelista di Pian di Mileto, unul din discipolii în materie de pictură ai tatălui său, însă mereu inferior acestuia în ceea ce priveşte cultura şi arta, şi care dobîndi pentru un timp oarecare funcţia de tutore, nu avu nimic să-l înveţe în

plus faţă de ceea ce el văzuse şi învăţase deja. Unchiul preot se ocupa desigur de el, dar trăia departe de Urbino. Rafael este acum ca o sămînţă îngropată care se umfla şi la adăpostul asprimilor se hrăneşte cu pasiuni interioare, aşteptînd aerul călduţ de primăvară pentru a putea ieşi la suprafaţă şi a se arăta vederii oamenilor din jur. Oamenii care îl moşteniseră pe copilul acesta gingaş şi blînd, deja pictor promiţător în visurile vanitoase ale tatălui, văzut cu simpatie de tinerii Duci, cărora le era plăcută continua fidelitate şi activitatea lui Giovanni Santi, pictor şi poet de curte, îl aşteptau să crească cu răbdarea şi încrederea agricultorului care ştie ce a semănat.

Într-adevăr, Rafael este singur cu sine însuşi, sau mai bine-zis este în tovărăşia gîndurilor sale melancolice născute din viziunea morţii care îi pustiise casa. Şi poate la această sensibilitate îl împinge nostalgia ucigătoare pentru afecţiune şi pentru mîngîierile mamei. Nici măcar inteligenţa sa vie nu-i este de folos şi alinare în acest moment de tranziţie a vieţii, făcîndu-i şi mai conştientă singurătatea şi mai puternică suferinţa morală.

Şi totuşi, acesta este momentul cel mai interesant al tinereţii lui Rafael, în care durerea îl face să se maturizeze măi repede: durerea pentru oameni este ca apa pentru flori, îi înviorează şi îi chinuie, îi pune la pămînt şi îi purifică, făcîndu-le pînă la urmă viaţa mai bogată şi mai frumoasă. Dacă trecem, din cauza lipsei de date, peste cei trei sau patru ani care au urmat morţii lui Giovanni Santi, ne vom găsi, în ceea ce priveşte dezvoltarea interioară a lui Rafael, în faţa unor fapte prea din vreme extraordinare. Giorgio Vasari şi-a dat probabil seama de această lacună şi a încercat să adune informaţii pentru a o umple. Şi, deoarece era firesc să se gîndească că tatăl a căutat pentru copilul lui un maestru mai pricepui chiar decît el, l-a confundat pe pictorul Evangelista, care nu mai putea să-l înveţe nimic, cu tatăl său, mort deja, care avea în suflet mai multe proiecte, dar pentru viitor, atunci cînd ar fi constatat că şi-a îndeplinit datoria de a-i fi transmis fiului tot ceea ce ştia. Evangelista, executor testamentar, i-a ţinut loc de tată, dar cea care a plîns la despărţire, ca o adevărată mamă, a fost mătuşa Santa, care îl văzuse născîndu-se şi crescînd în casa aceea care era ca şi a ei. În anii aceştia care au precedat primul zbor al vulturului din cetăţuia familiei de Montefeltro spre alte ţărmuri, Rafael a avut totuşi o şcoală: Urbino, care este continuarea firească a şcolii paterne; Urbino care deschide porţile Palatului fiului unui artist de la Curte, Urbino care, cu

marii săi pictori şi sculptori, sau cu frumoasele sale biserici, cu bunăvoinţa locuitorilor care, ţinînd mai ales seama de nenorocirile prin care trecuse, găseau motive să-i admire delicateţea purtărilor; în sfîrşit, Urbino, cu peisajul său deschis din toate părţile, pierzîndu-se spre infinite zări onirice.

Desigur, fiul pictorului, instruit cu intenţia de a se face din el un pictor, a continuat să deseneze şi să picteze: a moştenit atelierul, picturile, culorile, penelurile tatălui şi, mai ales, nelinişstea artei şi visul gloriei.

Putem aşadar să conchidem că, direct sau indirect, palatul ducal a fost acela care l-a educat pe Rafael pînă la şaisprezece ani împliniţi. Acasă, în primii ani, adică între 1483-1488 el nu a auzit vorbindu-se decît de ducele Federico, marele părinte al oraşului Urbino şi de curtea familiei de Montefeltro, unde comandă acum tînărul urmaş Guidubaldo, perioada în care Santi citeşte, studiază, scrie, vorbeşte despre un poem al său, şi se pregăteşte să se facă apreciat ca poet. De la 1488 la 1493, mai precis, la începutul anului 1494, adică de la şase la unsprezece ani, Rafael îşi ajută tatăl cum poate şi abia spre sfîrşitul vieţii acestuia îl urmează la Palat, atunci cînd Santi pictează tablourile Muzelor pentru camera de lucru a lui Guidubaldo. Opera aceasta, după moartea lui Santi, a fost continuată de Timoteo della Vite, venii la Urbino de la Bologna, spre 1495, şi care a ţinut în preajma lui pe fiul aceluia care începuse lucrarea. El a devenit astfel, în mod firesc, după Santi, primul maestru al lui Rafael, făcîndu-i cunoscute ecourilc suavei picturi a lui Francia. Ga urmare a acestui lucru, şi poate datorită absenţei Ducilor, fapt ce-i da mai multă uşurinţă şi libertate, Palatul a rămas centrul de atracţie pentru copilul pictor.

Deşi capacităţile sale s-au afirmat şi s-au dezvăluit într-un cerc restrîns de prieteni, şi în primul rînd în faţa sensibilităţii pictorilor mai apropiaţi de el, ca de exemplu Pian di Mileto şi Timoteo della Vite, Rafael dezvăluie de la început un temperament docil, caracterizat printr-o mare bunătate, care se poate compara cu o peliculă sensibilă care primeşte şi păstrează toate impresiile lumii înconjurătoare.

Pentru moment, el pare mai dispus să accepte decît să dea; cine se află în preajma lui, datorită acestei blinde şi şi pudori aproape feminine se simte îndemnat să-i ofere propriile sale experienţe.

Nu trezeşte reacţiile acelea geloase cu care artiştii, instinctiv, răspund aceluia care, prin prezenţa sa deranjează, dovedindu-se înfipt şi orgolios.

Caracteristica lui Rafael este puterea de pătrundere. Dar aceasta se va arăta mult mai tîrziu: pentru moment, apropierea sa este binevenită, chipul său delicat şi purtările sale frumoase trezind simpatie.

De aceea, nu putem gîndi că oraşul Urbino nu a fost al său, al său în sensul cel mai complet al cuvîntului, căci acolo sufletul local îşi manifesta caracterele sale nemuritoare. Pe de altă parte, nici nu se poate presupune că băiatul acesta, căruia pentru frumuseţea fizică ce se adaugă spiritului său, i se potriveşte mai bine cuvîntul copil, ar fi putut influenţa pe cei din preajmă-i în timpul şederii sale la Urbino: el este geniul locului şi aderă la acesta ca expresia cea mai completă a locului însuşi. La întrebarea pe care criticii moderni şi-o pun, dacă la vîrsta aceea el a fost în stare să înţeleagă armonia senină a arhitecturii lui Laurana, care reia secretul împărţirii geometrice a spaţiului realizată de Brunelleschi, noi răspundem că nu este necesar pentru adolescenţi să-şi dea seama, în mod raţional, de imaginile care se imprimă în sufletele lor; este de ajuns ca ei să privească şi ca imaginilo să li sr întipărească. Există apoi o facultate interioară care culege impresiile din lumea exterioară, le elaborează în mod armonios şi în momentul maturităţii creatoare le aduce din nou la suprafaţă, transformate în expresii personale. Meditaţia, reflectarea, odihna, somnul şi decantarea pe moment a lucrurilor văzute sînt faze spontane, absolut necesare, formaţiei interioare a oricărei lumi poetice.

De aceea, oraşul Urbino trebuie văzut şi înţeles, pentru că primele imagini i-au fost oferite acelui geniu asimilator care a fost Rafael, de peisajul muntelui, de mediul artistic, de poezia cavalerească şi de curtea a cărei mărturie demnă este Palatul. Curtea din Urbino, născută din război, a devenit, datorită unui condotier care a murit în luptă, un far de civilizaţie artistică; fiii ei însă nu sînt războinici ci artişti. Bramante, Rafael şi Rossini, trei genii ale artei, ne dispensează de a mai cita o serie de matematicieni, arhitecţi şi oameni de ştiinţă, ale căror plăci comemorative, aflate pe străduţele din Urbino, ne îndeamnă la o pioasă aducere aminte. Mai mult încă, oraşul Urbino are mulţi copii adoptivi: cel mai celebru este Baldassare Castiglione, acea mare şi ascuţită minte, unul dintre cei mai echilibraţi şi desăvîrşiţi povestitori ai Renaşterii. Principala sa operă, el fiind unul dintre cei mai norocoşi clasici din literatura italiană, a avut ca model de inspiraţie Curtea din Urbino, dar nu gloriile sale războinice vechi şi reînnoite de Federico, ci un moment de pace şi

de seninătate petrecut între zidurile nemuritoare ale Palatului. Adunaţi într-un cenaclu, un grup de spirite nobile caută să fixeze, conversînd în camerele acelea, normele vieţii sociale al cărei diriguitor voia să devină oraşul Urbino. Viaţa socială, în afara Curţii ducale, este numai presupusă şi lasă să se creadă că, dacă astfel arată viaţa visată de oamenii de Curte, aceea din casele obişnuite şi din întregul Ducat va reflecta, păstrînd proporţiile, pe cea de la Curte.

În vremurile acelea nu se publicau romane, ci tratate şi poeme. Cele mai byne dintre ele reprezentau viaţa ca un ideal eroic şi civic spre care trebuia să tinzi, dacă nu chiar în trăirea zilnică, cel puţin ca ideal nobil al vieţii. Sentimentul tragic al vieţii care domină secolul al XVI-lea, dezlănţuindu-se adeseori cu violenţă şi care şi-ar fi găsit raţiunea într-o cetate care de-a lungul secolelor avusese faţa îndreptată spre orizontul războiului, nu atinge Curtea din Urbino. Fatalitatea bătrînului Castel voise ca Federico să trăiască şi să moară în război, dar între o bătălie şi alta, destinul îi îngăduise să dea Palatului un alt chip. În el se refugia, ca să guste zăbovind printre cărţi şi opere de artă, nostalgia unei vieţi pe care sufletul o visa şi o voia mai bună şi mai complexă. Genial idealism, idealismul coerent al unui conducător de valoare, testament spiritual al unui războinic căruia, în timp ce trăia aspiraţiile secolului său, i-a plăcut să creeze premisele acelei evadări în afara timpului care este prezentată în suavul roman al lui Baldassare Castiglione, *Curteanul*, celebrul *Curtean*. Treizeci şi opt de ani de cîrmuire sînt mulţi, dar pare imposibil ca Federico de Montefeltro să fi reuşit să ducă la bun sfîrşit o operă atît de complexă ca aceea de a face din oraşul Urbino una dintre cele mai renumite curţi din Italia. El n-a fost un autodidact: de la Vittorino da Feltre a deprins dragostea pentru cultură, de la Curtea din Milano a învăţat diplomaţia, echitaţia şi arta militară, dar forţa de *unum facere et aliud non omittere* a aflat-o în sine însuşi. Oricum, el întruchipează apogeul măreţiei Curţii ducale: şi a fost de aşa natură şi atît de multiplu imboldul său energic, că, şi după moartea lui, spiritului Ducatului său i-a supravieţuit, poporul însuşi fiind custodele pildei şi învăţăturii lui. Gloria Ducatului nu s-a stins o dată cu Federico, ci a continuat datorită forţei de inerţie, forţă ce se afla în lucruri, în evenimente şi în oameni.

Lucrurile au rămas, întîmplările au fost norocoase dar şi schimbătoare pentru că oamenii nu au fost întotdeauna la înălţimea situaţiilor în care se

aflau. Acestor evenimente, Baldassare Castiglione le-a opus o povestire care este o capodoperă de nostalgie. Propunînd formal faimosul joc de «a forma prin cuvinte un curtean desăvîrşit», cartea lui relevă un desăvîrşit idealism. Este un roman care merită să fie povestit şi la care trebuie să meditezi pentru a înţelege lumea în care Rafael a crescut şi de la care a primit primele elemente de formare a educaţiei sale. Castiglione ne cere să considerăm că Guidubaldo a fost moştenitorul atît al statului, cît şi al virtuţilor părinteşti, al căror admirabil continuator a fost. În realitate, cînd Federico a murit în 1482, Guidubaldo avea 10 ani şi a rămas sub tutela lui Ottaviano Ubaldini care, împreună cu Ludovico Odasio, i-au dat o aleasă educaţie potrivită înaltei conştiinţe a descendenţei din familia de Montefeltro şi din mama Ducesa Battista Sforza, a doua soţie a lui Federico. Nu este uşor să deosebeşti în primii ani, la Guidubaldo, cunoscînd educaţia primită, care au fost calităţile sale native. Dar foarte repede, războiul a revelat neamul din care descindea tînărul. La unsprezece ani a văzut de aproape primul război în Marche, la doisprezece a luptat în Romagna împotriva francezilor, la paisprezece ani în Campania a început să se distingă datorită bravurii sale. În 1497, luptînd în serviciul Bisericii împotriva familiei Orsini, este făcut prizonier şi se eliberează după achitarea unui preţ de răscumpărare. Dar libertatea Ducatului se întunecă, întîmplările sînt mai complexe decît cele care ar apărea dintr-o succesivă expunere a faptelor şi Guidubaldo trebuie să reziste împotriva unui adversar în laţ a căruia, poate, Federico ar fi opus o diplomaţie şi o tactică de luptă cu totul diferită. Evenimentele sînt mai mari decît Guidubaldo. Pe tronul pontifical se afla Alexandru al VI-lea, care avea un program politic şi militar foarte precis: «îşi dorea Alessandro să se elibereze pe sine şi pe urmaşii săi din obadele, ca să le numim astfel, ale Seniorilor Romani (Sigismondo dei Conti)». Seniorii Romani erau deseori în război intre ei: ţinutul de şes din vecinătatea Romei era cîmp de luptă şi de prădăciune pe cheltuiala Patrimoniului Bisericii. Familia Orsini căuta să se afirme printr-o guvernare care lui Alexandru al VI-lea îi apărea periculoasă, şi de aceea a încredinţat fiului său Giovanni Borgia, duce de Candia, acţiunea militară de a o răsturna. Ducele din Urbino îl ajută pe Borgia, dar «expediţia militară împotriva familiei Orsini nu se desfăşura» după cum voia Papa, care credea că acest lucru era uşor. Situaţia era însă cu totul alta pentru că Veneţia se afla de partea familiei Orsini în beneficiul «păcii şi liniştei Italiei», în timp ce Alexandru «era foarte pornit

împotriva Orsinilor pentru a da un stat copiilor săi». Astfel, trupele Papei au fost înfrînte în 1” 7 şi, în timp ce Borgia rănit reuşi să ajungă la Roma, Guidubaldo, duce de Urbino, a fost luat prizonier împreună cu Muzio Colonna. Printr-o pace impusă, Orsini redobîndiră multe din pămînturi, iar altele le-au lăsat zălog, avînd de plătit Papei zece mii de ducaţi de aur: Guidubaldo a trebuit să plătească o parte din această sumă pentru a-şi răscumpăra libertatea. Deocamdată, intenţia de a-i da un stat lui Giovanni Borgia a fost amînată pe mai tîrziu. Dar, puţin după aceea, ducele de Candia a fost omorît în împrejurări misterioase şi de aşa natură încît l-au dus la disperare pe Alexandru al VI-lea, care cu acel prilej «şi-a manifestat dorinţa să favorizeze Reforma Bisericii, începînd cu sine însuşi, fără să mai ţină seama de interese familiale» (Paschini).

Astfel, printre aceste neguri, se înalţă astrul trist al lui Cesare Borgia, cu care Guidubaldo trebuie să încheie unele socoteli.

După diferite evenimente războinice, puterea Orsinilor a decăzut, iar Cesare, Marele Duce, a Început să guste din cupa triumfului, mereu aprovizionat de ducaţii tatălui. În august 1503, tatăl şi fiul s-au îmbolnăvit în acelaşi timp de febră pernicioasă: Alexandru al VI-lea moare, iar Cesare, slăbit de atacul febrei, n-a putut să reacţioneze cu promptitudine la consecinţele inexorabile prilejuite de moartea Papei: Seniorii şi Baronii reintră în posesia statelor lor. Guidubaldo, cu tînăra ducesă Elisabetta, de două ori puşi pe fugă şi izgoniţi din Ducat, au putut, către sfirşitul lunii august a aceluiaşi an, să se întoarcă în Palatul lor. Pe tronul papal urcă Pius al III-lea, care, bătrîn şi bolnav, la o lună de la alegere muri ca un sfînt. Cardinalul Giuliano della Rovere, nepotul lui Sixtus al IV-lea, pe care Cesare credea că poate conta pentru a se sui din nou pe tron, a fost ales apoi Papă sub numele de Iuliu al II-lea şi Guidubaldo risca să revină la situaţia periculoasă de care abia scăpase. Amintirea fugii precipitate din Urbino, din seara zilei de 2 iunie 1502, cu Cesare la porţile oraşului, de nu avusese nici măcar răgazul de a se îmbrăca cum se cuvine, îi revenea ca o umilinţă, care pentru fiul lui Federico era dureroasă. Deşi în iunie 1504 el reintra în Ducat cu trupele în serviciul Bisericii, cotropitorul nu se hotăra să-l părăsească, aceasta întîmplîndu-se de-abia către jumătatea lunii august a aceluiaşi an şi numai la intervenţia ducelui Ferrarei.

Istoria ni l-a arătat pe fiul lui Federico de două ori alungat şi reîntorcîndu-se în virtutea evenimentelor de care a fost dominat, de fiecare dată putînd să pună piciorul din nou în Ducat, numai datorită intervenţiei energice a unui alt Duce. El a fost primit în Urbino cu bucurie sinceră şi cu nestrămutată simpatie de poporul său, dar n-a scăpat de samavolniciile ducelui Valentino, care a fost mînă fermă şi violent cu cei mai puternici, dar care n-a dus pînă la capăt ambiţiosul proiect de a constitui un principat civilizat pe cheltuiala acelor seniori legitimi care, ca şi Guidubaldo, îi înlesneau fără să vrea planul. Această afirmaţie susţinută de mulţi, se bazează mai ales pe elogiul pe care Baldassare Castiglione l-a adus seniorului său Guidubaldo şi Ducesei acestuia, plină de calităţi şi de farmec. Sigur este că, după ce a trecut furtuna, ducatul Urbino nu şi-a recăpătat vechea măreţie. Între timp, pentru a obţine siguranţa în viitor, Ducele, care din prea fericita sa căsătorie nu avusese copii, l-a adoptat pe Francesco Maria della Rovere. Papa Iuliu al II-lea îl numi pe Duce Gonfalonier General al Bisericii şi îl primi la Roma cu vădite şi publice manifestări de stimă şi de protecţie. Palatul, desigur, avu din nou vechea pace şi splendoarea lui crescu. Absenţele lui Federico de la palat şi din Urbino fuseseră frecvente şi uneori prelungite, astfel că – după cum se poate citi într-un manual didactic publicat în 1931, şi care datează din primii ani ai secolului al XVI-lea, «*Ordini et Offitij alla Corte del serenissimo signore Duca d'Urbino*», – el nu a putut să se ocupe de lucrurile de mică importanţă şi a trebuit să neglijeze organizarea personalului civil sau a cavaleriei în timp ce se îngrijea de liniile măreţe ale politicii sale ducale: «Tot ceea ce în timpul preavestitului Duce se orînduia prost, din cauză că cea mai mare parte lipsea de acasă, şi din cauza nepăsării celor puşi în slujbe...». Acum, în schimb, se dedică cu toată atenţia treburilor Palatului. Guidubaldo, care dăduse atîtea speranţe datorită, educaţiei sale desăvîrşite, culturii sale de umanist, strălucitoarei frumuseţi a vîrstei şi a minţii sale şi datorită căsătoriei fericite pe care o avusese, foarte curînd se îmbolnăveşte de o boală care l-a constrîns la o viaţă sedentară. Aceasta desigur justifică impunerea unor preferinţe în clipele de pace, pentru viaţa de Palat şi nu pentru cea în aer liber, adică pentru călărit şi vînătoare, petreceri cavalereşti tradiţionale şi antrenamente fizice pentru purtarea războiului: Lucrarea Ordi*ni et* O*ffi*t*ij, pe* care am pomenit-o, este o mărturie a atenţiei care s-a acordat către 1502-1504 elaborării unui regulament definitiv pentru

întreaga viaţă de la Curte, fiind un document tot atît de important ca lucrarea Curt*eanul, în* ceea ce priveşte definirea spiritului civic şi creştin care îmbogăţea viaţa de toate zilele a Palatului,

Autorul anonim al micului manual ne declară că, pentru ca totul să fie în ordine în ceea ce priveşte administrarea casei, şi ca nicio instituţie publică să nu fie cu lucrările în urmă, este nevoie de ordinea pe care el a văzut-o la Curtea din Milano, în timpul domniei celui de al treilea Duce, «Filippo Maria Visconti, principe eminent prin întreaga opera sa», şi la Vatican, în timpul lui Pius al II-lea.

Aşadar, curtea din Milano este aceea care dă încă indirect exemple de viaţă şi de experienţă administrativă. Urbino nu este o oază, ci unul dintre aspectele vieţii civilizate italiene care îşi face cunoscut nivelul său alături de cele mai renumite Curţi ale secolului.

Lectura acestui manual, copiat din codicele Urbinat care se află la Biblioteca Vaticanului, este plăcută datorită formei sale degajate şi eficace, dar în acelaşi timp ne dă şi o viziune exactă a civilizaţiei italiene din secolul al XVI-lea, alcătuită din experienţe umane, din reguli de comportare a nobililor, din fireşti obiceiuri creştine şi din înţelepeiune pedagogică, toate acestea reflectînd în mod sigur simţămîntul realităţii umane şi religioase a vieţii. Normele conţinute de acest îndreptar cuprind valoarea politică a unei rînduiri plină de caritate faţă de cei umili, atitudinea plină de distincţie faţă de oaspeţi şi respectarea spiritului de dreptate faţă de toţi. E de crezut că într-adevăr viaţa de astăzi ar reprezenta din punct de vedere moral un regres, orgoliul nostru de oameni moderni rămînînd foarte umilit după lectura acestui mic cod, care aruncă multă lumină asupra mediului în care Rafael a fost educat. Apoi, pentru a înţelege, de exemplu, cum fără nicio îndoială Rafael şi alţii ca el au fost primiţi în palatul ducal, amintim un fragment în care se impune ca obligaţie administratorului casei să primească oaspeţii în numele Seniorului, să-i aline şi să răsplătească rezonabil chiar şi pe cîntăreţii ambulanţi, cu acea măsură care satisface, dar care nu încurajează revenirea cu prea mare uşurinţă. Este un eseu de prudenţă socială,

În care plăcerea unei proze caracteristice ne invită la lectura întregului cod. E de ajuns să citim pasajul care ne face să înţelegem gentileţea şi delicateţea morală cu care se veghea asupra copiilor şi care, cu siguranţă, a

fost pentru Giovanni Santi un principiu fundamental în educaţia talentatului său fiu; despre aceasta vorbindu-ne şi Vasari în amintitul pasaj. Acum ştim doar că Rafael, fiind copil încă, a intrat pentru prima dată în Palat, însoţit de tatăl lui, şi aici află un adăpost senin şi luminos pentru sufletul lui deschis, dar liniştit în felul de a se manifesta la exterior. Regulamentul care a fost întocmit după aceea este întruchiparea spiritului care domnea aici încă de cînd Laurana, la ordinele Ducelui, creie ambianţa arhitectonică adecvată pe care ornamentaţiile lui Martini o făceau să surîdă cu frumuseţea sentimentului conştiinţei propriei valori interioare. Cine vine în contact cu acest loc, în care înfăţişarea exterioară a arhitecturii redă însăşi realitatea vieţii trăite, trebuie să simtă fără îndoială o impresie de neuitat. Impresia aceasta i-a creat lui Rafael premisele şi condiţiile cele mai favorabile pentru ca temperamentul său să se dezvolte într-un climat firesc.

Cînd se întoarce la Urbino de la Perugia, Rafael întîlneşte aici o adevărată suită de spirite alese, care nu constituiau un ambient *ex novo*; acestea consideră că este potrivit cu idealurile şi cultura lor să alcătuiască un cenaclu la Curtea lui Guidubaldo şi a Elisabettei Gonzaga. Printre spiritele cultivate şi distinse se află şi Baldassare Castiglione, care îi face lui Guidubaldo un portret plin de bărbăţie, deoarece îl înfăţişează ca avînd o bogată vigoare sufletească în faţa necazurilor, în aşa fel încît «niciodată virtutea nu a fost întrecută de noroc». Castiglione nu pomeneşte nici de orele triste care loviră fericirea domniei lui Guidubaldo şi nici măcar de umilinţele pe care războaiele lui Borgia le-au impus Ducatului. Autorul *Curteanului* e un desăvîrşit cavaler şi primul care dă exemplu de bun simţ diplomatic, lăudînd lucrurile de valoare şi lăsîndu-le pe cele neplăcute în umbră.

Baldassare Castiglione descindea dintr-o veche familie ilustră, a avut un tată care a fost atît soldat cît şi cavaler şi a fost educat la Milano, unde a frecventat Curtea lui Ludovico Sforza şi a Beatricei d’Este, între el şi Federico, existînd aşadar comunitate de ascendenţe ideale. Astfel se explică de ce la sfîrşitul nefericitului război de la Neapole, la care participase în suita Seniorului său, Francesco Gonzaga, trecînd prin Roma urcă şi la Urbino, unde zăbovi un timp profund impresionat de aspectul cetăţii şi de atmosfera de la Palat, încît se hotărî să rămînă acolo, acceptînd să treacă în serviciul unui Duce atît de nobil şi de viteaz şi al unei Ducese ce răspîndea în jurul ei parfum cuceritor de

maniere alese şi de frumuseţe. Şi astfel a putut să se bucure de clipele cele mai senine şi fericite din viaţa lui, care poate i-au inspirat capodopera sa: *Curteanul*. La Urbino, seniorul Baldassare a avut posibilitate de a stabili o legătură intelectuală cu acea Romă a papei Iuliu al II-lea, care îl fermecase cu puţin timp mai înainte cu tradiţiile ei şi să lege prietenia aceea intimă cu Rafael, din care s-a născut una dintre capodoperele rafaeleşti, acel portret atît de bogat în nobleţe umană. Mai mult decît atît, nu credem că fără şederea autorului la Urbino, romanul *Curteanul* s-ar fi născut oricum, chiar dacă ar fi avut o altă sursă de inspiraţie.

Cînd a ales oraşul Urbino ca patrie adoptivă, Baldassare a avut cu siguranţă intuiţia noilor sale posibilităţi în raport cu mediul, din moment ce s-a hotărît să ceară consimţămîntul seniorului său Francesco Gonzaga din Milano, pentru a trece în serviciul Ducilor de Urbino, deşi ştia că gestul său provoca la Milano nemulţumire, cum de altfel s-a şi întîmplat. Şi iată cum Urbino l-a învins şi pe acela care mai tîrziu era elogiat de Carol al V-lea ca «unul dintre cei mai buni cavaleri ai lumii».

Viaţa de diplomat şi frămîntările temperamentului său războinic l-au făcut să simtă o neaşteptată nevoie de popas în olimpul acela, unde sentimentele şi gîndurile puteau să fie exprimate fără nicio constrîngere din partea realităţilor vieţii, aderînd aproape în mod perfect la un ideal imposibil, în vremurile acelea frămîntate. Scena în care acţionează personajele romanului său, aproape istoric, pentru că «îl putem situa între opera de artă şi istorie», este Palatul lui Federico, cel mai frumos care se găseşte în întreaga Italie. «Şi atît de bine şi cu lucruri pe măsură l-a înzestrat Federico, încît nu palat, ci oraş în chip de palat părea; şi nu numai cu ceea ce îndeobşte se obişnuieşte, ca, de pildă, vase de argint, apartamente cu odăi bogat drapate în aur, mătase şi cu alte asemenea lucruri, dar ca podoabă mai adăugă şi o mulţime de statui antice de marmură şi de bronz, picturi deosebit de valoroase, instrumente muzicale de tot soiul, neîngăduind acolo decît lucruri de preţ, şi întru totul rare. Apoi, cu multă cheltuială, a strîns numeroase cărţi greceşti, latineşti şi ebraice, extrem de rare şi de foarte mare valoare, şi pe toate le-a împodobit cu aur şi argint, considerîndu-le drept cea mai de preţ comoară din întreg palatul său măreţ». La curtea din Urbino se caută acum să se recupereze timpul furat

scurtei vieţi de către nenorocirile războaielor provenite din ambiţiile politice şi ca reacţie se pare că ţinta era de a se uita tot ceea ce ar fi putut tulbura visurile acelora care doreau, din paradisul din Urbino, o viaţă cu totul alta. După Adolfo Venturi, la Curtea din Urbino se evita «de a se vorbi despre drama politică şi socială a vieţii italiene». «Suavele conversaţii» erau idealul loc de refugiu. Baldassare regretă că prezentarea mediului pe care el vrea să-l evoce este «un tablou al Curţii din Urbino zugrăvit nu de penelul lui Rafael sau al lui Michelangelo, ci de al unui nevrednic pictor», aşa cum se consideră el. Actorii sînt nume care au o rezonanţă vie în lumea umanistă a secolului al XVI-lea iar cel dintîi dintre toţi este Pietro Bembo, apoi Giuliano dei Medici, Lodovico da Canossa, Federico Fregoso, Bernardo Dovizi zis şi Bibbiena, Gaspare Pallavicino. Ocazia întîlnirilor care s-au desfăşurat în patru seri de neuitat este prilejuită de vizita la Curtea din Urbino a lui Iuliu II, care, «prin a sa prezenţă şi cu ajutorul francezilor, a constrîns Bologna în anul MDVI, la ascultare faţă de Scaunul papal şi, întoreîndu-se spre Roma, trecu şi prin Urbino». Opera, la care Baldassare a fost solicitat şi de Francesco I, a izvorît din nostalgia pe care mai tîrziu Baldassare, ocupînd funcţii mai înalte, o încerca pentru perioada petrecută la palatul familiei de Montefeltro. Niciun cuvînt nu poate fi înlocuit în descrierea acelor minunate vremuri de preafericită uitare a climatului politic italian pe care o face acelaşi *Curtean* într-una din cele mai frumoase pagini din *Romanul Seratelor*, care mai poate fi numit şi Sălaşul bucuriei.

«Erau, aşadar toate orele zilei împărţite în îndeletniciri onorabile şi plăcute atît trupului cît şi sufletului; dar, deoarece domnul Duce, din cauza beteşugului său, întotdeauna după masa de seară se ducea foarte devreme să se culce, de obicei ne adunam în jurul doamnei Ducese Elisabetta Gonzaga, unde se afla întotdeauna şi doamna Emilia Pia, care datorită faptului că era înzestrată, precum bine ştiţi, cu o minte ageră şi cu o vie judecată, părea că este maestra tuturor şi că fiecare primea de la ea înţelepeiunea şi virtutea. În acel loc, deci, se auzeau suave conversaţii şi vorbe de haz cuviincioase, iar pe chipul fiecăruia puteai să vezi o senină veselie, în aşa fel încît palatul acela cu siguranţă se putea numi un sălaş al bucuriei şi nu cred că în vreun alt loc ai fi putut simţi delicateţea care izvorăşte dintr-o tovărăşie scumpă şi plăcută aşa cum o simţeam cu toţii acolo, pentru că cinstea pe care o încercam de a fi în slujba unui asemenea senior, ca cel de care aminteam mai sus, dădea naştere

de fiecare dată cînd ne aflam în prezenţa Ducesei, în sufletul tuturor, unei nemăsurate mulţumiri şi aceasta era ca un lanţ care ne ţinea pe toţi uniţi prin dragoste, în aşa fel încît niciodată nu a fost înţelegere şi iubire frăţească mai mare decît aceea care ne unea pe noi. Aceeaşi prietenie domnea şi între femei, cu care aveam prea sincere şi prea cinstite legături, căci deşi fiecăruia îi era îngăduit să stea de vorbă, să se aşeze, să glumească şi să rîdă cu cine voia şi cu cine poftea, într-atît de mare era respectul care se aducea doamnei Ducese, încît aceeaşi libertate ne era în acelaşi timp şi frînă, şi nu exista nimeni care să nu socoată drept cea mai mare bucurie ce-ar avea pe lume faptul de-a fi pe placul ei, şi cea mai mare caznă aceea de-a o nemulţumi. Din care pricină purtările cele mai cinstite se îmbinau cu o foarte mare libertate şi sub ochii ei jocurile şi rìsetele se amestecau nu numai cu foarte subtile vorbe de duh, dar şi cu o plăcută şi demnă gravitate, pentru că modestia şi măreţia ce însufleţeau toate mişcările, cuvintele şi gesturile Ducesei, atunci cînd glumea ori rîdea, făceau să apară şi celui care n-o mai văzuse niciodată ca o mare Doamnă.»

O dată prezentată Curtea familiei de Montefeltro, prilej de a face cunoştinţă cu întîlnirile intelectuale ce aveau ca ţintă de a închipui cu ajutorul cuvintelor, figura desăvîrşitului Curtean, autorul iniţiază prin elogiul adus însuşirilor lui, descrierea calităţilor acestuia: nobleţea spiritului războinic şi cavaleresc, moderaţia în exerciţiile fizice, defectele pe care trebuia să le evite, virtuţile pe care trebuia să le cultive, prioritatea cunoştinţelor literare şi a noţiunilor despre meşteşugul armelor şi preeminenţa picturii şi a sculpturii, a artelor în general. După prima seară Încheiată de prefectul Romei, Francesco Maria della Rovere, cea de-a doua se deschide cu elogiul adus obiceiurilor şi idealurilor de la Curtea familiei de Montefeltro, un adevărat îndreptar privind manierele cele mai frumoase, felul cel mai fericit de a întrebuinţa timpul şi modalităţile alegerii momentului celui mai potrivit pentru a dovedi, fără îngîmfare, afectare sau servilism calităţile proprii Curteanului, de a fi plăcut şi de a se feri de greul păcat al mediocrităţii. În serile următoare nu lipsesc preceptele morale, raţionamentele despre dragoste şi despre frumuseţe, despre viaţa contemplativă şi cea activă, anecdotele şi vorbele de duh, ajungîndu-se la considerarea valorilor eterne şi încheindu-se cu invocarea de către Bembo a Sfîntului Duh. Nu este ciudată această invocare, pentru că, în fond, Curteanul, fiinţă inteligentă şi plină de demnitate, tipul ideal al omului,

trebuia, pe lîngă multe calităţi cavalereşti, sportive şi intelectuale să nu fie lipsit nici de însuşiri spirituale şi religioase. Convorbirile purtate în prea nobilul cenaclu au depăşit miezul nopţii şi acum se ivesc zorile. Şi descrierea lui Baldassare se sfîrşeşte cu această viziune simbolică: marile ferestre cu care Laurana a înlocuit ferestruicile oblice ale vechiului castel medieval dau spre încîntătorul spaţiu al cîmpiei şi al munţilor ce străjuiesc oraşul Urbino, deschizîndu-se larg de tot spre lumina care colorează în trandafiriu răsăritul, în timp ce aerul curat şi înţepător al dimineţii înviorează piepturile acelor nobili oameni de spirit care si-au dorit o viaţă şi o societate cît mai frumoasă.

Romanul se apropie de sfîrşit, şi, o dată cu el, se încheie şi descrierea unui Palat, a unei culturi, a unei epoci. Este pe cale să înceapă ultima discuţie, «dacă femeile sînt în stare de o dragoste de esenţă divină, precum bărbaţii, sau nu», a cărui judecător trebuia să fie Pietro Bembo. «Şi fiindcă disputa dintre voi ar putea fi prea lungă – zise Ducesa – poate ar fi bine s-o amînăm pe mîine.

— Ba nu, în seara aceasta, spuse messer Cesare Gonzaga.

— Dar cum astă-seară?

— Întrebă Doamna Ducesă. Răspunse messer Cesare:

— Pentru că s-a crăpat de ziuă; şi îi arătă lumina care începea să se strecoare prin crăpăturile ferestrelor. Atunci toţi cei de faţă se ridicară în picioare cu multă uimire, pentru că nu simţiseră că discuţiile duraseră mai mult ca de obicei, dar cum în seara aceea se prinseseră la vorbă mult mai tîrziu ca-n alte dăţi, şi farmecul discuţiei îi înşelase pe toţi, nimeni nu a mai băgat de seamă că timpul zburase şi nici nu se vedea în ochii vreunuia oboseala somnului: ceea ce întotdeauna se întîmplă atunci cînd vremea închinată odihnei se transformă în ceasuri lungi de veghe.

«Deschizînd aşadar ferestrele de pe latura palatului care dă spre vîrful înalt al muntelui Catri, văzură răsărind o minunată aurora trandafirie, iar toate stelele dispărură de pe boltă, afară doar de Venus, dulcea stăpînă a cerului, care pururi veghează hotarul dintre zi şi noapte; iar de la ea părea că adie o prea suavă boare ce pătrundea în aerul răcoros în timp ce codrii foşnitori de pe dealurile învecinate, într-o graţioasă armonie, se înviorau de dulcele ciripit al gingaşelor păsărele. Drept care, cu mult respect, luîndu-şi cu toţii rămas bun de la doamna Ducesă, se îndreptară spre odăile lor, fără lumini de torţe, fiindu-

le de ajuns lumina zilei». Aceasta este lumina ideală şi concretă în care Rafael îşi deschise sufletul, căutînd să-şi făurească un orizont al său; am putea spune chiar că e aidoma unui vis pe care nobleţea spiritului uman l-a înfăptuit ca o opoziţie faţă de realităţi dramatice ale vieţii secolului al XVI-lea. Desigur că nu toată societatea italiană era aşa cum este descrisă în aceea operă literară pe care am numit-o Romanul lui Baldassare, această conturare era însă definitorie, pentru că Italia trăia sub tirania minunată a artei şi a literaturii ce concentra totul, ca şi cum ei îi fuseseră trimise acele forţe care în mod normal aparţin legilor, religiei, filosofiei, şcolii. Medalia are şi reversul ei şi acesta se întruchipează în omul cel mai necinstit pe care l-a produs societatea cultă a secolului al XVI-lea, Pietro Aretino. Înzestrat cu spirit vioi dar dezorientat, pe cît de lipsit de modestie pe atît de ambiţios, îndrăzneţ dar şi imprudent, a ştiut cu foarte mare abilitate să exploateze slăbiciunile şi josnicia oamenilor, pentru a-şi crea o poziţie care, pe spatele celor puternici şi a neghiobilor, să-i asigure posibilitatea de a se bucura fără limită de toate plăcerile vieţii pămînteşti. Ei bine, acesta, într-o mediocră comedie *La Cortegiana* (Curteanca; 1535), îl pune pe maestrul Andrea să-i spună lui Messer Maco: «Important pentru Curtean este să ştie să blesteme, să joace jocuri de noroc şi să fie corupt, invidios, eretic, linguşitor, defăimător, nerecunoscător, ignorant, depravat... etc.» Pe lîngă aceasta, în lucrarea Ragi*onamento sul*l*e Cor*t*i (Co*nversaţie despre Curţile princiare; 1538), căreia Aretino i-a dat formă de dialog, tînărul Francesco Coccio, care a hotărît să-şi părăsească studiile pentru a se pune în serviciul unei renumite Curţi, este convins să nu pună în practică această intenţie, datorită brutalei revelări a tuturor josniciilor la care Curteanul trebuie să se supună. Adică Aretino, care din meseria de curtean făcea cu intenţie precisă o experienţă teribil de egoistă, gata de şantaj, venală şi ipocrită, caută în om ceea ce e mai rău şi deci înfăţişează oameni şi medii sociale în ipostaza lor cea mai neplăcută. La antipodul lui Castiglione care, suflet virtuos şi nobil, reprezintă pe omul de societate cum ar trebui şi cum ar putea să fie: adică ideal.

Adevărul este că societatea omenească are întotdeauna aceste două chipuri, aceşti doi poli. Revine oamenilor să lupte pentru a fi stăpîni pe tot ce-i mai bun din ei, însufleţiţi de îndemnurile supreme ale idealului. De altfel, aceleaşi însuşiri frumoase, deşi amestecate cu cele mai josnice pasiuni, reies

din simţămintele de sinceră prietenie ale lui Aretino pentru Tiţian şi din faptul că şi-a găsit timp să scrie o carte despre viaţa lui Hristos. Tot aşa a fost şi Machiavelli, care în perioada fatalului exil ce a pus capăt mediocrei sale cariere politice, a codificat ticăloşia politicii omeneşti. Şi în timp ce ziua se cufunda în viaţa de rînd, căutînd informaţii pe străzi, în vorbele fiecarilor, în atelierele oamenilor simpli sau în taverne cu beţivi şi jucători de cărţi, printre care se amesteca, seara lăsa hainele vulgarităţii, se îmbrăca ca un senior şi se închidea în camera sa de lucru unde, în tăcere, cărţile vechi îl făceau să poarte discuţii cu spiritele mari ale lumii clasice. Revenirea sau cel puţin contactul cu idealul este o necesitate fără de care omul devine animal. Mai mult, spiritele puternice reuşesc să evadeze, neignorînd ci depăşind realităţile cele mai triste. Romanul lui Baldassare este un exemplu eroic al acestei evadări, autorul apreciind pe Rafael, care era numit de către contemporani «divinul», aproape ca pe un «geniu absolut». De aceea s-ar putea povesti întreaga viaţă a lui Rafael aproape fără să te referi la istoria timpului său, căci el a asistat la evenimentele cele mai tragice privind de la luminoasa fereastră a palatului Ducal, ce da spre Răsărit, cu ochiul aceluia care nu are nicio tangenţă cu ele, simţindu-se mai mult decît străin, superior îndîrjirii cu care ceilalţi se străduiesc, atacă şi se umilesc din ambiţia de a cuceri sau de a păstra bunuri atît de vremelnice. Este un privilegiu al său această stăpînire de sine (cînd familia Baglioni i-a comandat un tablou, Rafael s-a gîndit la o pînză înfăţişînd coborîrea de pe cruce a Domnului Iisus Hristos), care l-a menţinut imun în faţa tentaţiei de a dobîndi bunuri trecătoare şi l-a făcut să fie foarte atent la acele valori care sînt capabile să contribuie la îmbogăţirea tonurilor, la armonia spiritului său. Urbino şi Palatul său l-au învăţat că idealul poate să fie turnul în care ne putem închide, dominînd, pentru a nu fi înghiţiţi de mediocritatea dureroasă a fiecărelii. Nu o oarecare indiferenţă idilică, ci o energică apărare a personalităţii: viaţa poate să se scurgă după cum vrea, dar spiritele alese, în toiul nopţii, visează meditînd la viaţa cea mai frumoasă, şi apoi în zori – aşa cum li s-a întîmplat nobililor oameni reuniţi de Baldassare Castiglione în cel mai frumos palat din Italia – fiecare se reîntoarce în «odăile lui, fără lumini de torţe, fiindu-le de ajuns lumina zilei».

V. ATELIERUL DELICATEŢEI

Nu cunoaştem prima pînză a lui Rafael şi poate nu o vom cunoaşte niciodată. Totuşi ne rămîne convingerea că opera aceasta nu a dispărut, ci trebuie căutată, fiind poate integrată printre picturile tatălui său şi ale lui Timoteo Viti. Deosebirea dintre caracterele temperamentului său pictural, ajuns la desăvîrşire, şi acelea ale primei iconiţe, care se află la Liverpool, atribuit de Venturi mîinii sale de copil de doisprezece ani, sau a probabilului autoportret în creion de la Oxford, nu ar reprezenta raţiuni potrivite pentru a nu le considera că-i aparţin lui, chiar dacă am găsi motive să tăgăduim talentul lui Rafael acestor mici opere. Rămîne în noi convingerea că la doisprezece ani, fiul lui Giovanni Santi ar fi pictat deja, fie oferindu-şi mîna pentru a îndeplini părţi secundare în operele primilor pictori cu care venise în contact, fie încercînd – şi aceasta este firesc la un copil care încă din primii ani ai vieţii lui a avut prilejul să trăiască într-o intensă elaborare artistică – să se izoleze într-o lucrare a sa şi numai a sa, deşi, formal legată de canoanele mai întîi ale lui Santi, apoi, poate de acelea ale lui Pian di Meleto şi, în sfîrşit, mai mult de ale lui Timoteo Viti, în a cărui graţie, deşi gravată şi smălţuită aşa cum se cuvine unui givaergiu, găsea o efuziune promptă spontaneităţii spiritului său.

Această convingere este dictată de necesitatea istorică de a da primei opere de netăgăduit a lui Rafael premisele unei desăvîrşiri repezi dar treptate: arta, ca şi viaţa, *non facit* sa/Jws. Michelangelo, cînd, mai tîrziu, va spune despre Rafael că nu geniului său, ci sîrguinţei sale trebuie să i se atribuie perfecţiunea sa, nu va face decît să recunoască una din însuşirile lui adînci; consecvenţa îndîrjită cu care el însuşi va ciopli şi se va izola de nemăsurata şi uniforma stîncă a mediocrităţii, pentru a se desprinde şi a-şi croi o soartă a sa. Pe oameni îi cunoaştem din fapte iar pe artişti din opere. De aceea cu siguranţă nu putem să ne aşezăm în faţa pînzei *Visul cavalerului*, considerată ca prima operă a lui Rafael, ba chiar ca prima sa capodoperă, fără să credem în capacitatea lui stăruitoare de dezvoltare şi de depăşire, începînd de la vîrsta de şapte ani, aceea la care, în general, copiii nu încep să deseneze – pentru că fac aceasta cu mult mai devreme – ci încep să deosebească şi să precizeze formele caracteristice ale obiectelor pe care le văd. Deşi minunate, anumite flori ne par fireşti, pentru că procesul lor de înflorire este lent şi previzibil ca acela al trandafirului; dar există florile altor plante de origină tropicală, care îmbobocesc în cursul nopţii, în zori se deschid, strălucesc şi sînt în plină

frumuseţe cînd razele soarelui cad vertical, dar seara petalele lor se ofilesc, miracolul luînd astfel sfîrşit. Faptul este acelaşi, trebuie doar eliminate uimirea nativă, privitoare la repeziciunea cu care fenomenul se desfăşoară, neîngăduind omului distrat să-i surprindă, ca să spunem aşa, evidenţa. Critica istorică pozitivă trebuie, cîteodată, să facă cunoscută tinerilor partea cea mai interesantă a vieţii personalităţilor de prim rang, acel efort pe care îl împlineşte crisalida de a se transforma pentru a ieşi din gogoaşă şi a da din aripi, zburînd ca fluture desăvîrşit. Acesta este motivul pentru care am zăbovit asupra formării lui Rafael. Peste puţin timp ne vom găsi în faţa capodoperei, dar în momentul în care Rafael se pregăteşte la sfîrşitul secolului al XV-lea să părăsească oraşul Urbino, era deja cunoscut în partea locului, ca un pictor cu posibilităţi nemăsurate. Acum, Curtea familiei de Montefeltro, abandonată de marii artişti, îl face să se gîndească la ceea ce va putea să facă în arta celor şapte culori, el trebuind să găsească pe acela ce ştie mai mult decît el, pentru că acum, la Urbino, nu mai există nimeni care să-l poată învăţa ceva în plus. Acestea trebuie să-i fi fost credinţa şi părerile cînd, spre sfîrşitului anului 1499, Rafael hotărăşte:

Înalţă pînze, pentru a străbate Mai repezi şi mai potrivite ape, a geniului «său» navă...

Citind informaţiile lui Vasari, în ceea ce priveşte prima despărţire de locurile natale, ai impresia că, în orice caz, proiectul de a găsi prodigiosului copil un maestru demn de el, ar fi conform planurilor tatălui său. Tatăl cunoştea mediul şi cu siguranţă admirase vreo operă a atît de lăudatului Pietro Vannucci, zis Peruginul, fiind imediat de acord cu genul acela de pictură atît de nou, ca reprezentantul cel mai tipic al temperamentului, al sentimentelor obişnuite şi al idealurilor religioase cele mai răspîndite ale celor din Umbria şi din provincia Le Marche. Alegerea, datorită popularităţii şi faimei Peruginului, apărea uşoară şi chiar întărită de faptul că Perugia se găseşte pe drumul Florenţei. E probabil că Giovanni Santi l-a căutat pe Perugino către 1492 – 93, cînd acesta era depăşit de comenzi şi angajamente, fiind foarte ocupat şi tot timpul pe drumuri, cînd pictura acestuia era în culmea celebrităţii, fiind disputată în sunetul fiorinilor de aur, de curţile princiare, biserici sau cardinali. Trebuie să-l fi pîndit la Perugia, ca să-i vorbească de fiul său şi să-i arate o mapă cu desene de-ale lui Rafael, şi poate că l-a bucurat într-atît

consimţământul imediat al unui artist atît de mare, încît încheie învoiala visată. Rafael însă se duse la el numai după moartea tatălui, cînd maturitatea sa se evidenţiase în aşa măsură încît Perugino, nu atît pentru că îşi amintise de promisiunea făcută, ci pentru că era direct interesat să aibă în serviciul atelierului său, plin de lucrări întîrziate, un artist atît de doritor de a lucra şi care promitea, l-a primit cu braţele deschise. Dar ipoteza aceasta este împotriva a tot ceea ce Vasari a amintit în viaţa lui Pietro Perugino, privitor la «uimitorul Raffaello Sanzio din Urbino, care, în tovărăşia lui Giovanni de' Santi tatăl său, a lucrat timp de mulţi ani cu Pietro». În orice caz, în toamna aceluiaşi an îşi ia zborul din Urbino, înfruntînd «cu aripi deschise şi sigure» orice schimbare de vînt, aceasta deoarece la 3 iunie 1499 Rafael se afla încă în cetatea familiei de Montefeltro.

Cînd Rafael a ajuns la Perugia, educaţia sa spirituală era deja împlinită, premisa potenţială a tot ceea ce va veni de la el aflîndu-se în mama şi în tatăl său, precum şi în mediul înconjurător descris, la Urbino aflînd atît cît trebuie pentru a justifica, fără excesive uimiri, ceea ce va veni apoi. Rafael a avut deja mai mulţi maeştri, expliciţi sau mai puţin expliciţi, dar conturaţi istoric: de la Viti, lş Francia şi Melozzo da Forlì. Perugino este însă primul său adevărat maestru. Dacă de la el nu ne-ar fi parvenit şi alte informaţii, în afară de tablourile sale cele mai bune şi acestea nu toate, am putea să ni-l închipuim ca pe o fiinţă angelică, blîndă, meditativă, cu sufletul pătruns de blîndeţe şi de freamătele cele mai intime şi delicate. Pe scurt, un pictor diferit de Beato Angelico, dar care, ca şi acesta, pictînd, se ruga şi se pregătea să picteze înălţînd sufletul în mistice contemplaţii, un artist a cărui viaţă senină care se străvede în operele sale, dar care îşi are originea în şcoala din Umbria.

În schimb, Pietro Vannucci a avut o viaţă plină de trăiri pămînteşti. Venit la Florenţa din dorinţa de a-şi face un nume şi a se impune în profesiunea aleasă, se căsători cu o femeie înspăiniintătoare, doamna Mizerie, dormind timp de multe luni înăuntrul unei lăzi, căci nu avea alt pat; într-atît fiindu-i de greu – scrie Vasari – că a avut «mereu în faţa ochilor spaima sărăciei», împlinise patruzeci de ani cînd Tribunalul celor *Opt* din Perugia l-a condamnat la o amendă de zece fiorini de aur pentru că ciomăgise în timpul nopţii, împreună cu Aulista d'Angelo, un oarecare sărman, atacîndu-l şi snopindu-l în bătaie cu beţele. Într-adevăr, el însuşi şi-a luat sarcina de a ne da o confirmare

a acestei... delicateţi sufleteşti a sa, în autoportretul care se află la Pinacoteca din Perugia: un chip mare şi bine hrănit, mai degrabă vulgar, cu o gură bine conturată, volitivă şi cu o privire care fixează, fără să exprime clar vreun sentiment, ba chiar aproape ascunzînd sub aparenţe o altă natură, mai rea decît aceea care ni se arată; în orice caz, o figură virilă, care nu se apleacă uşor în faţa oamenilor şi a evenimentelor. Vasari completează acest portret scriind: «a fost Pietro un om nu prea credincios şi niciodată nu a putut fi determinat să creadă în nemurirea sufletului; ba, dimpotrivă, prin cuvinte potrivite cu mintea sa de piatră a respins cu mare încăpăţînare calea cea bună». Dar Pietro Vannucci este, în ciuda firii sale, pictor creştin. Atitudinea sa intelectuală, lucru aflat şi referit cu exactitate de către Vasari, este o poziţie polemică cucerită şi nu de abandonare, aceasta datorită ciudăţeniei temperamentului său de om care nu se roagă şi nu contemplă, reuşind să creeze însă o lume în care personajele nu fac decît să rămînă cufundate în rugăciune şi în contemplare. Aceea care a fost numită geniala «formulă» a artei lui Perugino nu este însă o abstractizare a minţii, rezultatul unei cercetări individuale, ci imaginea exterioară a unei credinţe şi a unei umanităţi pe de-a-ntregul umbriană: blîndă, contemplativă, mistică. În ceea ce-i priveşte pe el ca om, a putut să fie şi ateu, însă ca artist şi ca interpret al sufletului Ţinutului său, este creştin. El întreţine relaţii personale constante cu preoţi, cu călugări, cu cardinali şi cu papi, îndeosebi cu Papa Sixtus al IV-lea. Tema artei sale este exclusiv religioasă. Poate cînd era copil, sufletul său nu a fost educat de către familie spre predicile religioase. A trăit pînă la vîrsta de paisprezce ani în sătucul natal, la Castel delle Pieve, după care tatăl i-a găsit o slujbă la un pictor necunoscut, din Perugia, care l-a iniţiat în tainele artei. La oraş s-a întîmplat să deprindă mai curînd obiceiuri vulgare. Desigur, experienţele dureroase din tinereţe, singurătatea potrivnică, lada care i-a ţinut loc de pat şi foamea pe care a îndurat-o i-au lăsat prea puţin timp să se consacre problemelor interioare şi l-au împins cu violenţă spre descătuşarea din suferinţele fizice şi, o dată cucerit meşteşugul, încrederea clienţilor şi primele cîştiguri serioase, urmate după aceasta de bunăstare, se îndreaptă cu gîndul spre suferinţele îndurate, de care se eliberase, cu hotărîrea de a nu mai reveni niciodată acolo. Pentru toată viaţa i-a rămas ca un vis urît amintirea mizeriei şi l-a încercat gîndul apăsător că la bătrîneţe nu va putea munci şi va deveni din nou nenorocit. De aici se trage

drama vieţii sale: să păstreze bunăstarea dobîndită, să-şi asigure viitorul şi să aibă bani la bătrîneţe. Vasari emite judecata că viaţa lui Pietro Perugino dovedeşte «ce binefacere este pentru oamenii de talent uneori sărăcia, şi ce putere are ea de a-i face să devină perfecţi în orice disciplină». Nu întotdeauna însă este aşa, căci de multe ori mizeria este aceea care-i obligă să stea în umbră sau îi reduce la neputinţă pe artişti. Arta lui Perugino este, cu toate acestea, dacă nu fiica, cel puţin nepoata mizeriei, şi dacă stăm să ne gîndim că prosperitatea economică deseori nu încurajează dezvoltarea resurselor talentului, se poate conchide că tocmai în cazul lui Perugino, acest lucru a fost adevărat. Oricum, mai tîrziu a avut ca maestru pe Andrea Verrocchio, profesorul lui Leonardo, şi l-a cunoscut pe Piero della Francesca, iar după părerea unora, Antonio şi Piero del Pollaiuolo au avut o mare influenţă asupra educaţiei sale artistice. Cu puternica sa voinţă, cu vena sa de poezie sigură şi avînd exemplul unor astfel de mari maeştri, Perugino, cu sufletul doritor de a cuceri faimă, dobîndeşte aşadar, în cîţiva ani, atîta renume Încît cu operele sale se umplură nu numai Florenţa şi Italia dar şi Franţa, Spania şi multe alte ţări. S-a ajuns pînă acolo încît negustorii, văzînd succesul şi orientarea gustului public către el, începură să-i acapareze operele şi să le vîndă cu preţuri mari pe piaţa artistică. Către sfîrşitul secolului al XV-lea, Perugino era respectat disputat şi bogat, cu averi în bani şi în proprietăţi, dobîndite ca rezultat al îmbelşugatei şi intensei sale munci. Explicaţia acestui total succes al operei lui Pietro Vannucci stă în calitatea artei sale, care e, în perioada ei de apogeu, excelentă şi de aşa natură încît satisface în acelaşi timp idealurile religioase ale poporului, ale clerului şi ale păturilor intelectuale; se poate spune că el este primul romantic al picturii. Fiind de acord cu această definiţie, care poate să pară prematură, se poate explica mai bine de ce lipsei sale personale de credinţă îi corespunde entuziasmul preoţilor pentru arta lui. Sufletul religios umbrian a fost asimilat şi exprimat ca ideal omenesc care aderă la sentimentul obştesc, într-adevăr, «maniera sa frumoasă» este delicateţea sentimentului, seninătatea sugerată de mediul auriu al tabloului, unde blîndeţea peisajului răspîndeşte un aer călduţ în care este suspendată pulberea foarte fină de aur a apusului, sufletele pline de credinţă şi cuprinse de emoţie, abandonîndu-se în atitudini blinde unei rugăciuni tăcute şi contemplative, care exclude drama. O reculegere plină de optimism este întipărită pe chipurile personajelor sale care nu cunosc

muşcăturile păcatului, sau care s-au eliberat de acestea datorită graţiei divine. Peisajul este uneori descoperit în frumuseţea sa cea mai intimă: copaci transparenţi, avîntaţi şi drepţi, crescuţi într-o ţară fără vînt care n-a cunoscut niciodată furtuni, unde farmecul s-a aşezat pentru a ne lăsa să contemplăm acele momente ale zilei, cu atît mai frumoase cu cît sînt mai trecătoare. Cîteodată vegetaţia, ca în tripticul Răst*ignirea, ar*e strălucirea de bucurie a celei mai fermecătoare grădini botanice, iar alteori arhitectura serveşte de cadru şi figurile deplasate din centru spre margine aproape că primesc de la peisajul umbrian confirmarea unei seninătăţi totale. Peisajul şi arhitectura sînt grave: aerul este neclintit ca în cel mai liniştit peisaj de vară, dar dezmiardă cu luminozitatea lui curată şi calmă fiecare lucru, şi fiecare lucru se dezvăluie într-o gamă cromatică desăvîrşită. Şi, deoarece este pictor în sensul cel mai intim al cuvîntului, el se exprimă prin culori, ba chiar prin raportul tonurilor şi într-o ambianţă tonală. Perugino este un mare pictor şi sub acest aspect el este întotdeauna superior chiar acelora care i-au fost maeştri. Nu este un desenator impecabil, ba, dimpotrivă, pare că desenul îi este dictat de simţămîntul gingaş al expresiei, de un natural gust al suprafeţelor de culoare mai mult decît de o forţă derivată din desen şi obţinută prin studiu; dragostea pentru contur şi detalii este rodul unui sentiment idilic pentru lucrurile din natură pe care el le contemplă mai mult cu instinctul decît cu ştiinţa. În această sinteză reprezentativă a personalităţii sale este aşa de el însuşi, că nu datorează maeştrilor săi direcţi mai mult decît ceea ce orice mare artist datorează timpului istoric în care s-a maturizat. Acea eliberare a naturii care a fost anunţată şi realizată de mişcarea franciscană urcă odată cu Perugino de la figurativ la psihologic, de la reprezentarea decorativă dramatică la dulcele extaz interior. Aceste caractere ale artei lui Perugino sînt aşa de clare, distincte, determinante şi personale, încît s-a vorbit despre descoperirea unei «formule», în timp ce în realitate este vorba de o personalitate artistică definită, care a întruchipat idealul figurativ romantic, acceptat şi preamărit din ce în ce mai mult de către biserică, ideal reflectat pînă în zilele noastre de operele lui Dolci şi ale lui Reni.

Cel care a contribuit însă la crearea legendarei «formule» a fost chiar Perugino care, după ce a dat tot ceea ce putea da penelul lui, s-a lăsat prins de aviditatea cîştigului, justificată în proprii săi ochi de «teama de sărăcie»: astfel

continuă să accepte comenzi, onoruri şi bani, fără a mai putea asigura echilibrul dintre conţinutul operelor sale şi numărul lor din ce în ce mai mare: «Lucrase atîta Pietro, şi atîta îi creşteau comenzile, că repeta foarte adeseori aceleaşi subiecte; şi arta sa ajunsese pînă într-atîta o manieră, că dădea tuturor figurilor sale acelaşi aer».

Această părere a lui Vasari este pe de-a-ntregul exactă. Tot Vasari povesteşte că, mîniindu-se Michelangelo că laudele aduse acestuia erau uneori oarbe şi disproporţionate faţă de devoţiunea sa nestatornică în ceea ce priveşte frumuseţile pure ale artei, în public – aşa cum numai el ştia – declară pictura lui Perugino artă stîngane. Perugino îl denunţă pe Michelangelo la Tribunalul celor Opt pentru insultă, dar el «a rămas cu destul de puţină cinste». Vasari insistă asupra acestei trăsături morale a caracterului lui Perugino, amintind că i-a fost încredinţat de către călugării de'Servi din Florenţa realizarea tabloului de pe altarul cel mare. Călugării ar fi vrut să-l lucreze Leonardo, dar acesta fiind plecat în Franţa, au încredinţat lucrarea lui Filippino care, murind, a lăsat opera neterminată, astfel că ei, «pentru marea încredere pe care o aveau în Pietro, i-au comandat acestuia întreaga lucrare». Perugino a acceptat şi, plin pînă peste cap de comenzi cum era, nu a ezitat să se servească de chipurile pe care le mai folosise în atîtea alte rînduri, repetîndu-le în aceeaşi formă, fără să le îmbunătăţească spiritul. Călugării, artiştii şi prietenii săi îl batjocoriră, spunîndu-i că «prea multă osteneală nu-şi dăduse». Tuturor acestora Perugino, dovedind insensibilitate morală pentru demnitatea sa de artist, răspundea: «Eu am pus în lucrări chipurile care odinioară au fost lăudate de voi, şi care v-au plăcut nespus de mult; dacă acum nu vă mai plac şi nu le mai lăudaţi, ce vină am eu?». Astfel, Perugino ajunge la bătrîneţe, printre săgeţile şi insultele, în versuri şi în proză, ale prietenilor şi ale tovarăşilor săi de meserie. El însă compensa aceste amărăciuni prin faima sa foarte mare de care se bucura mereu şi prin cîştigurile continue care îi dădeau siguranţa materială a zilei de mîine. Pentru a evita toate aceste mîhniri, ar fi trebuit să moară mai înainte şi nu să-şi supravieţuiască sie însuşi, repetînd formulele artei sale în aşa fel încît ea apare aproape falsificată.

Ba, mai mult, a trebuit să-i supravieţuiască şi aceluia care îl întrecuse cu atît, în genul de artă religioasă, încît te face să gîndeşti că Perugino poate să fie şters din istoria artei, deoarece elevul său Rafael, care îi va moşteni blîndeţea

interioară, îl va depăşi prin delicateţea spiritului. Cînd Rafael a ajuns la Perugia, Pietro Vannucci se afirmase pe deplin în pictură: avea cam 55 de ani şi poate pentru a răspunde glumelor şi înţepăturilor duşmanilor şi prietenilor, se hotărî, oferindu-i-se prilejul, să arate că mai este încă în stare să dealucrări superioare. De aceea sosirea lui Rafael, care i se dezvăluia ca un ajutor deosebit de potrivit pentru a-şi realiza munca, fără să-şi schimbe obiceiul de a lucra în grabă şi bine, şi de a nu pierde cîştigurile, i s-a părut potrivită.

Oraşul Perugia nu era un paradis terestru cînd a ajuns acolo Rafael. În ciuda tinerei sale vîrste, pictorul nostru nu este un copil înfricoşat, pentru că el, la şaptesprezece ani, are deja deplina conştiinţă a valorii sale. E de neînţeles pentru ce trebuie să se confunde graţia sa fizică, pe care i-o da frumuseţea aproape feminină, cu experienţa minţii. În sufletul său se iviseră deja neaşteptate emoţii şi nelinişti provocate de egoismul mamei vitrege, melancolia singurătăţii, viaţa omenească, pe scurt, o viaţă severă dar nu lipsită de speranţă, care îndulceşte gîndurile tainice ale celor mai buni.

Perugia este un centru artistic strălucitor, dar în ceea ce priveşte aşezarea, este mai depărtată de lume, de viaţa acelor vremuri, aşadar mai frămîntată de pasiunile oamenilor, printre care – din păcate – nu a existat niciunul care să ştie să rezume în sine însuşi calităţile necesare unui conducător ca la Urbino. Acolo, de multă vreme, există familii foarte puternice, în jurul cărora s-au grupat oamenii de încredere pentru a întări astfel facţiunea.

Două simboluri domină oraşul vechi: *pisica* pentru facţiunea Raspanti, susţinătoare a bisericii, şi *şoimul* pentru facţiunea adversă. Ciudat obicei al anumitor aristocraţi şi oameni politici, de a atribui animalelor simbolul pasiunilor şi virtuţilor lor!

De fapt, Perugia se sprijinea atunci pe forţa şi pe simbolul unei oligarhii, aceea a familiei Baglioni, recunoscînd în acelaşi timp faţă de biserică o supuşenie doar cu numele. Familia stăpînitoare considera aproape o necesitate conflictul cu orgoliul familiei adversare Oddi, deşi familiile erau înrudite între ele. În perioada care a precedat sosirea lui Rafael, aceste două familii se aflau într-o tragică luptă sîngeroasă. La început Baglioni au învins şi Oddi s-au refugiat la Assisi, dar apoi întreaga familie a fost masacrată în stradă (1500), scăpînd numai Gian Paolo Baglioni, care, rămas singur, a fost atît de feroce şi de neiertător încît a reuşit să-şi recapete puterea. A dat înapoi numai în 1503,

în faţa lui Cesare Borgia şi s-a supus apoi energiei lui Iuliu al II-lea. Rafael a fost martorul impresionantelor scene în care poporul din Perugia, asistînd la jalnica procesiune a mamelor şi a văduvelor din oraş, protesta în cor. Aceste evenimente omeneşti au năvălit în sufletul tînărului, deprins în pacea senină din cetatea familiei de Montefeltro să aibă cu totul alte viziuni şi, firește, (de obicei, acestea sînt informaţiile pe care cronica nu le lasă urmaşilor dar pe care istoria cu siguranţă le poate întotdeauna presupune) au contribuit la maturizarea experienţei sale de om. Manifestîndu-şi aversiunea în faţa florilor de sînge răspîndite pe lespezile străduţelor cenuşii şi verticale ale oraşului şi pe treptele bisericilor, Rafael s-a apărat de aceste invazii în lumea sa, cu aceleaşi arme ale blîndeţei umane şi ale credinţei creştine în care crescuse pînă atunci şi s-a închis în ele ca într-un turn inaccesibil. Poate că Perugino, om încercat de toate emoţiile şi pasiunile, s-a îndreptat către el, spunîndu-i cu un simţămînt de protecţie părintească: «– Sărmane Sanzio, unde ai nimerit 1 La fel ca Daniil în groapa cu lei 1» Şi despre aceasta Perugino pare că şi-a amintit puţină vreme după aceea, cînd, pictînd *I profeti* (Profeţii), în sala de primire a Bursei, a dat profetului Daniil trăsăturile nobile şi foarte blînde ale tînărului său elev. Tradiţia confirmă că aceasta este unul dintre portretele lui Rafael: şi noi credem aceasta, pentru că tînărul cu privirea senină şi visătoare, cu părul lung şi bogat ca de femeie, cu o pălărie fermecătoare ca o diademă îngerească, este înfăţişat cu modestie, încădrat de umerii viguroşi ai lui Moise şi ai regelui David; aceştia ne apar gînditori, plini de chinuri interioare şi împodobiţi cu bărbi solemne, în timp cé capul lui Daniil este conturat cu grijă, avînd caracterele unui portret, asemănător lui Rafael, atît cît istoria ne-a dat posibilitatea de a-l cunoaşte. De aceea trebuie să intrăm în sala Bursei de la Perugia cu emoţie.

Această mică sală dreptunghiulară, cu boltă rotundă şi pereţi cu arcade, nu mai lungă de doisprezece paşi, care capătă lumină direct din stradă, înainte de a fi decorată, cînd avea încă ziduri văruite în alb, putea să pară cel mult un depozit obişnuit pentru păstrarea griului. Este nevoie de o foarte puternică imaginaţie pentru a reuşi să-ţi închipui sala de primire a Bursei altfel de cum este acum; oricum, tocmai aceasta este puterea de transfigurare a picturii: pe pereţii fără viaţă şi tăcuţi, dă viaţă unei miraculoase lumi, care de-a lungul secolelor ni se adresează într-un limbaj străvechi şi universal şi totuşi mereu actual. Cît de frumos ar fi pămîntul pe care îl locuim dacă ar exista mai mulţi

pictori şi dacă lumea ar şti să nu se lipsească de a avea întotdeauna în faţa ochilor fantasmele cărora le-a dat viaţă poezia culorilor! Astfel, sala de primire a Bursei, în loc de a fi un depozit, este un templu. În această mică sală de primire, unde cetăţenii nu se gindeau să se adune pentru a medita asupra problemelor majore, ci să trateze obişnuitele lor afaceri de fiecare zi, s-a vrut ca personajele artei să fie prezente prin simbolurile relaţiilor cele mai pămînteşti ale oamenilor; viaţa e viaţă, dar oricît de dominante sînt pasiunile şi necesităţile, finalitatea ei depăşeşte mereu faptele zilnice. Sibilele şi Profeţii care vestesc mîntuirea, naşterea Mîntuitorului şi Schimbarea-la-faţă, invită la o viaţă mai bună. Dacă vreun bancher modern ar avea, dimpotrivă, fantezia de a pune să i se decoreze pereţii cu simbolurile pămîntului, ale industriei şi ale comerţului, ba chiar cu cele ale puterilor preponderente ale acestora, ar face-o pentru a confirma încăpăţînarea osîndei sale zilnice: să aibă bani şi să dorească şi mai mulţi. El se afundă, pînă la abrutizare, în lupta pentru a obţine bunuri materiale, care îi vor lua pînă şi libertatea. În schimb, cîrmuitorii oraşului Perugia găsesc forţa interioară de a gîndi şi de a trăi şi peste tragicul trai zilnic, vor în Bursa lor simbolurile cele mai dragi ale vieţii şi culturii clasice, astfel că acestea capătă chip pe cele două bolţi în stil gotic, pe pereţi fiind înscrise cele mai de preţ avertismente care decurg din simbolurile civice şi din evocările istorice ale încărnării şi revelării creştine. Astfel se explică contradicţiile aparente dintre viaţă şi artă, dintre Pietro Vannucci omul şi Perugino pictorul, dintre străzile din Perugia posomorite şi pătate cu singe şi sala Bursei, colţ de pace paradiziacă, demn colţ senin al Umbriei. Şi Rafael, refugiat Între pereţii din sala Bursei, plină de blîndeţe, găseşte antidotul tragediei care a invadat casele din Perugia. Mica sala de primire a Bursei este de o eleganţă neobişnuită: un balconaş de lemn roşu Închis, cu un mic tron, serveşte ca postament de un colorit intens dar cald. Pe cele două bolţi în stil gotic, medalioane care amintesc zeităţi păgîne legate de bizare picturi decorative cu figuri groteşti, care, datorită culorilor şi motivelor de inspiraţie, par nişte miniaturi mărite. Printre alte chipuri un Jupiter, care are atitudinea unui papă întinzînd mina unui pelerin pentru a i-o săruta, şi o Venus care are o atitudine botticelliană.

E foarte ciudat că în sala Bursei, peisajul aflat în spatele chipurilor este neglijat, încît, în loc de a crea o ambianţă, tinde mai mult să ţină loc de fundal

întunecos chipurilor foarte luminoase. Cîţiva copăcei care se înalţă pentru cinstirea semnăturii nu întrerup caracterul esenţial al volumelor de pe fundalul tabloului, cărora, aşa cum le întîlnim apoi la Michelangelo, li s-a atribuit un complement funcţional: un cer albastru devine albicios la orizont şi se îndepărtează pentru a lăsa mai libere figurile. Pe un perete, două fresce grupează reprezentările *Virtuţilor*: pe altul, în faţă, o arcadă cu *Sibilele* şi *Profeţii*, în timp ce pe peretele din fund, despărţite tot de arcade, *Nascita di Gesù* (Naşterea lui Iisus) la dreapta, şi *Trasfigurazione sul monte Tabor* (Schimbarea-la-faţă pe muntele Tabor), la stînga.

Vom înţelege imediat de ce figurile de femei ale lui Perugino au plăcut unora atît de mult şi de ce Perugino, tîrît de multiplele şi entuziastele cereri, a repetat figuri şi a copiat din această cauză caractere. Sibila Gumana are, de exemplu, un cap admirabil; este o fiinţă care sugerează acel simţămînt de nobleţe expresivă de care este capabilă o frumoasă fizionomie, cînd este bine desenată şi pictată, cu sentimentul emoţional care, de data aceasta, este exprimat cu graţie visătoare.

Chipurile tind aici spre o frumuseţe ideală, au o seninătate diferită şi nouă faţă de aceea urmărită de greci, anumiţi critici francezi crezînd că o descoperă reînflorită în cea mai bună sculptură aparţinînd goticului francez. Perugino şi-a repetat pînă la plictiseală modelele pentru că nu putea să facă altfel: cînd arta, într-una dintre direcţiile ei, ajunge la un model despre care se poate spune că e perfect, tinde să se fixeze în formula aceea şi acesta este semnul perfecţiei. Unele capete ale lui Perugino sînt perfecte. Toţi cei care salutaseră arta lui, disputîndu-şi-o în sunetul fiorinilor de aur, cu un entuziasm nelimitat admirativ, recunoscuseră această perfecţiune. Tot restul este factor secundar la Perugino, care, fără acele rele comportări, rămîne un mare artist, demn de a fi maestrul lui Rafael. Cei cîţiva metri pătraţi de pardoseală, sub cele două mici bolţi, sînt locul unde Rafael şi-a dezvăluit, mai întîi sie însuşi, şi peste puţin timp celorlalţi, geniul său.

Pe stîlpul care desparte cele două arcade în care se găsesc reprezentările *Virtuţilor*, Perugino şi-a pictat chipul sub care atîrnă o tăbliţă înrămată pe care se poate citi dedicaţia micuţei săli. Oricine i-ar fi dictat această frumoasă inscripţie latină, Perugino este acela care a zugrăvit-o, pe drept ea aflîndu-se

sub un autoportret care este o capodoperă de caracter. Într-adevăr, dacă arta picturii ar fi fost pierdută, Perugino aici, în sala Bursei, a redat-o umanităţii; şi dacă pînă atunci ea nu s-ar fi născut, el ne-a adus-o în dar; un act de orgoliu, dar nu fără conţinut. Poate săgeţile şi criticile prietenilor şi ale duşmanilor şi procesul intentat lui Michelangelo din care a ieşit ruşinat, au sfîrşit prin a-l biciui în carne vie iar el, deşi bătrîn acum şi incapabil de a-şi reînnoi maniera de a picta, a dovedit că nu poate să moară înainte de a-şi aduna forţele pentru a culege încă o dată coroana de lauri a unui triumf. A fost ultimul, dar a fost un triumf deplin. Într-adevăr, deşi nu se poate spune că sala Bursei este capodopera sa, ea este o capodoperă de pictură murală, care rezumă caracterele cele mai nobile ale unui artist şi ale unei epoci.

Aici Rafael, tînăr de şaptesprezece ani (şi acest sentiment revenind în memorie înduioşează pe acela care intră să viziteze sala de doisprezece paşi) a deschis într-adevăr larg ferestrele lumii sale poetice spre orizonturile artei, cu aceeaşi uşurinţă cu care a putut să se arate de la o fereastră a palatului din Urbino ca să contemple spectacolul naturii încununat în ultimul plan de crestele muntelui Catria. Admirabila abstracţie de loc şi de timp reprezentată în sala Bursei ne oferă o impresionantă documentaţie a dedublării de care Perugino era capabil, căci, deşi în viaţă el era un om ca toţi ceilalţi şi mai rău ca mulţi alţii, odată sosit momentul, inima sa a ştiut să se îmblînzească în visul picturii. Ieşea în afara sa în ceea ce era viaţa sa ideală şi din care, datorită brutalităţii vieţii zilnice, îi rămăsese nostalgia. Venturi recunoaşte în bolta Bursei colaborarea băiatului din Urbino, ba, mai mult, în imaginea Virtuţii *Fortitudo* afirmă că «este mîna evidentă a lui Rafael, la vîrsta de şaptesprezece ani».

M-am oprit îndelung în faţa acestor pereţi de o foarte mare blîndeţe, contemplînd, visînd şi formulînd la sfîrşit, aproape fără să vreau, o părere. Cine va putea vreodată să se documenteze în mod critic, unde şi pînă la ce punct a ajuns contribuţia pictorului de şaptesprezece ani, în această fermecătoare sală a Bursei? De exemplu, pe chipul sibilei Cumane există o delicateţe învăluită dar şi o fermitate interioară, care diferă puţin de contemplarea statică a Peruginului; mai mult încă, linia maxilarului inferior pe care maestrul de obicei o lărgeşte (cu o curbă care dă uneori un relief excesiv muşchilor maseteri), îndeosebi la chipurile văzute de jos în sus, este mai delicată, mai aproape de manieraul Rafael. Dar nici aici nu va fi vreodată posilbilă certitudinea; toate sînt

presupuneri. Ştim doar că aici, în această sală a Bursei de la Perugia, în zorii lui 1500, Rafael a fost luni îndelungate alături de un maestru, şi maestrul acela, recunoscîndu-i valoarea, i-a îngăduit să urce pe schelă lingă el şi să picteze pe acelaşi perete, fără 3ă facă deosebiri" sau să fie gelos, pentru că a simţit imediat multă preţuire pentru băiat. Conştiinţa pe care Pietro Vannucci o avea despre sine, despre remimele său ce de pe acum se răspîndise peste tot şi era acceptat chiar dacă era discutat, era certă. Poate că aici, Perugino fiind solicitat de multele sale treburi şi lucrări în alte locuri, va fi rămas Rafael singur multe ore, chiar zile şi poate şi mai mult, să lucreze, într-o linişte plină de emoţie, experienţă revelatoare care l-a cufundat într-un vis din care trebuia să se trezească stăpîn pe sine însuşi, pe mijloacele sale şi pe viitorul său.

Italia nu o ignoră, dar cu siguranţă că nu cunoaşte bine sala Bursei, unde un geniu absolut a apărut la orizontul planetei noastre.

VI. PE PRAGUL NEMURIRII

Acesta este unul din momentele cele mai intime ale formaţiei lui Rafael şi este unul dintre cele mai misterioase. Criticilor pozitivi le-ar place mult să cunoască ordinea rigid cronologică a primelor lui opere, şi mai mult, toate lucrările sale purtînd data şi semnătura dedesubt. Ar fi rezolvată problema care pare foarte interesantă criticii: dacă lecţiile lui Perugino au avut o influenţă asupra lui Rafael în aşa fel încît să-l facă «să piardă din prospeţime, dar să cîştige în maniera de lucru i (L. Serra, 1941). Cu alte cuvinte, dacă Rafael a pictat *Visul Cavalerului* Inainte de a se cufunda în visarea din sala Bursei, ar fi de atribuit apropierii de Perugino primele sale desăvîrşiri formale în dauna spontaneităţii; Într-adevăr, este firesc ca orice artist, înaintînd în vîrstă şi în experienţă, să cîştige deseori în meserie ceea ce pierde în ingenuitate. Dar Rafael nu a pierdut niciodată nimic din contactul cu cei mari: fiecare maestru al său a fost pentru el o firească treaptă pentru a urca spre culmi. Nicio îndoială, pentru că niciodată nu s-a întors îndărăt; nicio părere de rău, pentru că experienţele sale l-au dus mereu spre încheierea unui ciclu pictural odată început. Deoarece niciun document istoric nu ne contrazice, noi credem că Rafael, părăsind prima oară Urbino, pentru a se duce la rîvnitul atelier din via Deliziosa, în Perugia, nu pictase încă nicio operă mai importantă. Poate dăduse

vreun studiu care putea să prevestească experţilor un drum remarcabil chiar şi rapid, cît este omenesc să fie aşa, dar nu atît de glorios. Într-o vreme şi într-un loc unde stăpîniseră Laurana, Melozzo, della Francesca, Paolo Uccello, Signorelli şi flamandul Justo, nu era uşor să uimeşti, mai cu seamă că presimţirile primului său maestru, Timoteo Viti, nu fuseseră probabil neobişnuite, ci numai pur şi simplu foarte favorabile. Rafael a plecat împins de un vînt binevoitor şi întovărăşit de uşoare şi nu mari prevestiri. Ceea ce este remarcabil, la el, încă de la primii paşi în viaţa de pictor, lucru care atunci nu a fost observat, este putinţa de a se fi înţeles fără şovăială pe sine însuşi, aşa cum a dovedit în alegerea profesorilor săi. După Delle Viti, care îl iniţiază în ecourile muzicalităţii şi ale maturităţii formale a şefului şcolii bolognese, prea blîndul Francia, dintre toţi ceilalţi, doar Perugino putea să nu opună nicio abatere dezvoltării consecvente a personalităţii sale. Nu Perugino a fost acela care i-a sugerat cum să-şi întemeieze experienţa sa de pictor, ci tînărul urbinat a fost cel care a recunoscut la Perugino calităţile, ca să spunem aşa, istorice, conforme cu temperamentul său.

Asemuirea unui geniu, fie chiar la vremea anilor de tinereţe, cu un vas care se lasă umplut în mod pasiv cu esenţele altora, este o greşeală. Rafael este foarte activ şi încă din primii ani are deja preferinţa sa, dar activitatea temperamentului său este lentă şi neîntreruptă, intensă şi interioară, deci aproape inobservabilă pentru aceia care i-au urmărit felul de a proceda zi cu zi; uluitor totuşi pentru generaţiile viitoare, care nu au încă posibilitatea de a deosebi cu siguranţă, în camera aceea de primire din Perugia, opera tînărului de şaptesprezece ani din Urbino de aceea a unui celebru maestru, foarte ocupat şi voluntar, care a opus tuturor denigratorilor săi pecetea unei inteligenţe superioare.

Poate Rafael, înainte de a ajunge la Perugia, şi-a pus talentul la încercare în desene şi mici tablouri, importanţa acestora fiind însă în istoria artei neglijabilă. Perugino a fost acela care, în puternicul atelier din via Deliziosa, unde tablourile ieşeau în serie şi cu o aparentă uşurinţă, aproape ca prin vrajă, i-a dezvăluit cum se pregăteşte, cum se compune şi se pictează un tablou. Un asemenea exemplu de muncă prodigioasă, adeseori în ceea ce priveşte cantititatea în dauna calităţii, trebuie să fi stimulat fantezia tînărului, care a visat nu numai să cunoască secretele marii decorări, ci de-a dreptul să

construiască un tablou. Se liniştea chinul unei năzuinţe căreia sufletul său, sensibil şi melancolic, i-a simţit asaltul zilnic, încă din primii ani. Şi, din clipa în care Rafael concepu şi pictă adevărate tablouri, nu făcu decît capodopere. Şi prima a fost poate *Visul Cavalerului* (National Gallery, Londra).

Este probabil că opera aceasta fusese gîndită de mult, înainte de popasul la Perugia, dar cînd a fost realizată, la Perugia, la Città di Castello, sau la reîntoarcerea la Urbino, nu se poate, spune. Unii consideră că a fost pictată înainte de *Coronazione del B. Nicola da Tolentino* (încoronarea lui San Nicola da Tolentino). Perugino, cînd s-a angajat la decorarea sălii Bursei, avea un atelier, sau cel puţin o locuinţă mare, unde trăgea la Florenţa, pentru că un pictor de afaceri nu putea să rămînă prea mult timp departe de Florenţa. Absenţele sale erau frecvente, lucru permis, fiind mereu prezent ajutorul discipolilor săi, care de aceea erau aleşi de el după un asemenea criteriu încît să-i poată folosi în caz de nevoie; astfel Perugino este maestrul nu numai al lui Rafael ci şi al unui alt bun pictor, Pinturicchio (Bernardino Betti). Cu toate acestea, în decembrie 1501, lucrările în sala Bursei s-au oprit. Poate această Întrerupere era prevăzută, deoarece Rafael, în momentul acela, încheiase prima obligaţie contractuală din viaţa lui; dar numele lui nu este singur: angajamentul este semnat şi de Evangelista di Piandimeleto, mult mai în vîrsta decît ol. Acesta fusese executorul testamentar, şi deci un fel de tutore al intereselor lui Rafael, de aceea nu semnează datorită faimei sale de pictor, fiind un elev mediocru al lui Giovanni Santi, ci pentru că Rafael, din cauza vîrstei sale tinere, nu avea responsabilitatea juridică faţă de obligaţiile legale. În ciuda acestei insuficienţe juridice, numele lui Rafael se află în frunte, pentru că el este cel care trebuie să execute lucrarea *ad usum boni pictori et magistri* pentru biserica Sant'Agostino. Aşadar, pare mai degrabă zadarnică şi sterilă discuţia, pentru a distinge în *Încoronarea lui San Nicola da Tolentino* (Pinacoteca, Città di Castello) şi apoi în *Stendardo della Città* (Stindardul oraşului), operele tînărului debutant de acelea ale mediocrului Evangelista. Capela lui San Nicola s-a dărîmat şi în mare parte a fost distrusă de un cutremur. Papa Pius al VI-lea a pus să se adune fragmente din ea, dar acestea s-au pierdut în timpul invaziei franceze. Au rămas pînă în zilele noastre cîteva bucăţi care se găsesc la Bergamo şi la Neapole, în timp ce la Città di Castello se păstrează o copie nu prea bună. La Brescia, în Pinacoteca Civica există un fragment al icoanei de

altar din *încoronarea lui San Nicola da Tolentino*: înfăţişează un *înger* (1501) care are blîndeţea interioară rafaelină. Nouă ne place, mai curînd, să ne oprim paşii în faţa caracteristicului şi fermecătorului tablou *Visul Cavalerului* şi dorim să reflectăm, convinşi că sîntem aproape de adevăr, gîndind că acel cavaler dormind pe scut este chiar Rafael, nu ca portret, ci înţeles din punct de vedere spiritual, iar cele două figuri feminine de pe laturi sînt simbolurile acelei realităţi care constituie drama intimă a fiecărui suflet tînăr, bine dezvoltat.

Fiecărui tînăr ieşit din adolescenţă şi ajuns pe pragul maturităţii i se impune o luptă morală. Clasica viziune a lui Hercule nu este decît îmbrăcarea mitică a unei suferinţe prin care orice generaţie trece în mod inexorabil, încă de la Adam. Rafael simţea, în blîndeţea temperamentului său, greutatea unei melancolii născută din pierderea prematură şi neomenoasă a sentimentelor celor mai intime ale familiei, pierdere devenită acum mai cumplită din cauza grijilor care, în aparenta libertate a condiţiei de orfan, influenţează dezvoltarea fizică.

Lui îi revine scumpa şi poetica viziune a tatălui, care în *Cronica rimată*, ca Dante, ca şi toţi oamenii care aspiră la virtute şi la glorie, se simte apăsat de greutatea cărnii şi se eliberează de orice piedică care întunecă creierul şi sufletul, pentru Cft năzuieşte cu putere la nemurirea prin Artă. Testamentul spiritual al tatălui este tocmai acesta: pentru a trece pragul templului celor nemuritori, trebuie să te hotărăşti între lupta pentru a te impune, demnă de un tînăr, şi înjosirea renunţării, a înfrîngerii voinţei şi a sufletului; între fantasma unei satisfacţii umilitoare şi bucuria de a fi regele propriului tău regat interior. *Visul Cavalerului* este o autobiografie, dar într-un sens larg. Ivirea blîndeţei stăpînite, ce deosebeşte pe tînărul discipol de primul său mare maestru, care, în schimb, insistă şi se abandonează dulcegăriei, este dată tocmai de această firească introspecţie a dramei tinereşti. Uitîndu-te la această primă capodoperă a lui Rafael, nu-ţi închipui că este vorba de un mic tablou de 17 centimetri lăţime; figurile domină, cufundate într-un mare şi viu spaţiu. Pictor de calitate, dovedeşte încă de la prima lucrare corespunzătoare talentului său că ochiul i s-a obişnuit să-şi întindă privirea din înălţimea fortăreţei sale, în văile locuite, şi pînă pe vîrfurile îndepărtate din Catria, Montefeltro şi Carpegna. Dacă sfîrşitul secolului al XV-lea reprezintă timpul acela care concretizează în formule precise legile perspectivei lineare şi aeriene, nu este nevoie de a te obosi atîta

să cauţi de la cine a preluat Rafael direct formulele spaţiale, în *Visul Cavalerului* ni se dezvăluie spaţiul aerian ca unul dintre sentimentele spontane ale artistului, iar schema geometrică este condiţia felului său de a se exprima în profunzime; la un pictor născut în atmosfera oraşului Urbino şi crescut acolo unde Luciano Laurana a descoperit legea suprafeţelor murale, care împreună cu diviziunea geometrică a spaţiului, transpusă în viaţă de Brunelleschi, egalează şi reînnoiesc armonia canoanelor greceşti, nu era tocmai necesar ca acest caracter să-i fi fost numai dezvăluit de alţi maeştri, căci el constituie şi o naturală revelare a mediului înconjurător şi a geniului locului (şi *loc* aici are o semnificaţie care se extinde şi asupra timpului). Dacă ne gîndim că atunci cînd Rafael a conceput lucrarea *Visul Cavalerului* nu avea nici douăzeci de ani ci poate doar optsprezece, ne surprinde tehnica sa în materie de pictură. Schema micului tablou se află într-un pătrat în care se înscrie un alt pătrat, lăsînd centrul compoziţiei gol de orice figură.

Războinicul doarme pe pămîntul gol, prins de un somn dulce şi neaşteptat: el e imaginat ca rădăcina ce hrăneşte un gingaş şi suplu copăcel de dafin: este simbolul visului care se impune, tăind micul tablou la jumătate, după diagonala patratului înscris.

Odihna Cavalerului este uşoară, ochii sînt închişi pe jumătate, visul este un chin latent care dobîndeşte formă şi se însufleţeşte; la stînga se înfăţişează esenţa inimii, o tînără care îşi are părul împodobit cu flori şi este înconjurată de respiraţia primăverii visătoare care îi flutură uşor vălul. De-abia s-a împodobit cu un lung colier, care îi înfrumuseţează bustul feciorelnic şi pe care îl ţine încă între degete; cu dreapta oferă simbolul tinereţii: o floare. Ofertă explicită, înfrumuseţată cu toate parfumurile pudice ale dulcelui anotimp. Nu un simbol de viaţă contemplativă, aşa cum au considerat, ci care:

la vremea gingaşă a verii sale tinere, presărînd încă prima floare pe chipu-i, (Poliziano)

apare ca o firească ascultare a imboldului vîrstei. Simbol al viciului cu siguranţă nu, şi nici al corupţiei, pentru că niciodată la douăzeci de ani ademenirea vieţii uşoare nu se înfăţişează sub aspecte brutale, ci plutind, aparent, în jur, sub forma celor mai dezmierdătoare iluzii:

Străluceşte privirea de o seninătate blindă Unde Gupidon îşi ţine ascunsă făclia sa; Atmosfera de jur împrejur devine toată odihnitoare, Oriunde colindă

luminile dragostei. Chipul îi este plin de o bucurie celestă, Pictură blîndă de lemn cîinesc şi trandafiri, Orice zefir tace la glasu-i divin Şi fiecare păsărică ciripeşte pe limba ei. (Poliziano)

Dacă stăm să ne gîndim, peisajul este ideal şi mai degrabă culturalizat, deşi păstrează o anumită fantezie naturală. Viziunea naturii îndărătul simbolului *Vieţii uşoare* este foarte odihnitoare: pe albastrul cerului se profilează munţi şi ape care coboară urmînd povîrnişul abrupt, în partea cealaltă, în schimb, cerul se înceţoşează în umbrele unui castel închis care se înalţă sprijinit de stîncă şi stă ca un turn construit de om şi ocrotit de stîncă. Pe acest fond, cealaltă apariţie a visului seamănă puţin la chip cu cavalerul dormind, prevestind aproape o asemănare interioară şi oferă cu mîna stîngă o carte, în timp ce în dreapta ţine spada, simbolul luptei; femeia are o frumuseţe mai întunecată, cu privirea pudică ascunsă în umbra pleoapelor; dar, deşi lipsită de orice podoabă, sugerează ceva ce nu este un lucru de mai mică importanţă: simbolul *vieţii combative*. Din cauza aceasta, simbolurile luptei interioare sînt identice cu acelea pe care tradiţia le-a pus întotdeauna în mîna apostolului Pavel.

Dacă vrei gloria la care visezi, tinere generos, trebuie să alegi între viaţa lesnicioasă şi viaţa de acţiune: între flori şi spadă.

În timpul somnului cavalerul, care a înclinat capul spre partea şi în direcţia simbolurilor Luptei, întrevede în vis un mic Cavaler, care în faţa unei răscruci şi-a ales drumul ce suie spre culmea dealului dominată de Castel. Rafael, în acest simbolism ponderat, dezvăluie reţinerea artei sale: drama interioară este cuprinsă în calmul unui somn care personifică liniştea aparentă. El a ales, dar dacă în armonia compoziţiei nu forţează simbolurile, este pentru că temperamentul său îl dispune spre bine, spre muncă, spre bucurie, care sînt mai degrabă interiorizate. Scena este echilibrată pentru că poziţia simbolică a eroului este sinceră, leală, refuzînd aşadar orice atitudine forţată şi orice trecătoare cutezanţă tinerească. Bătălia este de-abia începută şi o ostentaţie făţişă nu ar fi o bună prevestire a unei cuceriri serioase. Pe lîngă aceasta există deja, deschis, stilul timpului. În *Visul Cavalerului*, în ciuda slăbiciunilor desenului (e de ajuns să observi timidul racursiu al mîinilor), totul este respiraţie idilică, unde realitatea dureroasă a neliniştiior celor mai tăinuite ale unui tînăr este încredinţată uitării.

Rafael îşi confirmă seriozitatea căutînd mai puţin subiectiv, dar mai hotărît, alte motive de inspiraţie care dezvăluie preferinţele sale, ca în *San Giorgio* şi în *San Michele*, pictaţi în acea perioadă care-l va duce în pragul gloriei. Aceste mici tablouri au o valoare în mod declarat morală, potrivită cu predispoziţiile spiritului său. Prima capodoperă a lui Rafael, *Visul Cavalerului*, are vioiciunea curată a unei «stanţe» de Poliziano.

Şi că este o autentică pagină de poezie o demonstrează şi faptul că nimic în acest *Vis* nu este încredinţat întîmplării; totul este subîmpărţit pentru a echilibra interesul acordat mediului înconjurător, fiecare lucru îşi are raţiunea de a se exprima şi de a fi, orice gest îşi are realitatea sa simbolică contopită cu unitatea întregii scene. Nesiguranţa racursiurilor şi nepotrivirea anumitor veşminte drapate nu se bagă de seamă; totul este cufundat într-o unitate legată de un entiment simplu şi clar, într-o viziune care are prospeţimea autobiografică a poetului, eliberat deja de schemele secolului al XIV-lea, din care se naşte direct şi care nu este străin de fabula păgînă atenuată de o problemă mai intimă şi religioasă.

Figurile simbolice, se înţelege că una mai mult decît cealaltă, au un aer de superioritate şi pe chip puritatea aceea care îl anunţă pe pictorul Madonelor. Dacă ar fi ajuns pînă la noi doar acest mic tablou, noi am fi regretat un geniu în vîrstă de douăzeci de ani, ajuns pe pragul ffloriei.

În perioada aceasta, Rafael îndrăzneşte pentru prima oară în viaţa lui să picteze nudul, acea piatră de încercare pentru orice artist. Nu era de loc posibil în zorii Renaşterii italiene să-ţi faci o intrare onorabilă în secolul de aur al artei, fără a-ţi pune curajul la încercare, angajîndu-te în acel lucru care pretinde construcţia ideală a trupului omenesc.

Flamanzii, deşi sînt aceia care au avut forţa să exprime o pictură europeană de o înaltă calitate, nu au putut face faţă acestei probe: adevărul, studiul adevărului, cucerirea adevărului pentru adevăr i-a împotmolit la hotarele unei arte care nu a putut să-i pună la acelaşi nivel cu marea pictură italiană, faţă de care au rămas mult inferiori.

Arta modernă, care din nud a făcut o obsesie, a dat greş în fiecare ţară în ceea ce priveşte această experienţă. După Antonio Canova, în Italia, nobila glorificare a nudului a apus mizeră. Motivul este simplu: cunoaşterea clasicităţii temei s-a transformat într-un studiu anatomic, care în cele mai fericite cazuri

se soluţionează în fotograţierea nudului. Ochii artiştiior contemporani nu mai văd ceea ce au văzut ochii vechilor egipteni şi greci şi nici cei ai lui Michelangelo, care A creat de unul singur ceea ce alţii n-au reuşit nici împreună şi nici într-o perioadă mai îndehmgata. Pentru egipteni, corpul omenesc a fost o reprezentare exclusiv religioasă care, deşi legată» Ic schemele frontalità! îi, nu făcea să scadă cu niniic frumuseţea chipului; în Grecia antică se poate vorbi de o cucerire lentă, neîntreruptă, în timpul căreia, mai mult de trei secole, fiecare generaţie lăsa celei care o urma datoria de n continua admirabila descoperire a mecanicii corpului omenesc, din punctul precis la care descoperirea ajunsese. De la Kore, de la străvechile divinităţi, s-a ajuns la dăltuirea în marmură a unei libertăţi ideale, şi în sfîrşit, a aspectelor eternei drame omeneşti. Oricîte generaţii vor păşi pe pămînt, şi oricît s-ar putea reînnoi gustul artistic, nu este posibil să te gîndeşti la o recucerire figurativă a nudului, fără să adînceşti perfecţiunea la care a ajuns forma ideală a civilizaţiei elene.

Michelangelo a surprins ultima respiraţie apăsătoare a gîtlejului lui *Laocoon* şi a imaginat un popor gol, dezvăluit ca Adevărul pe care el îl simbolizează şi în care numai ironia răutăcioasă a lui Aretino putea să descopere vreo nepotrivire. În realitate, nimic nu este mai pur decît nudul michelangelesc. La el, forma supremă este expresia suverană a spiritului. Dacă între primele opere ale lui Rafael aflăm în *Le Tre Grazie* (Cele Trei Graţii) dezvoltarea temei clasice, acest lucru oferă dovada bazei culturale pe care el o pusese în studiul picturii. Datorită acestei baze a trecut proba şi, reuşind să o depăşească în întregime la vîrsta de douăzeci de ani, cu lucrarea *Farnesina* de mai tîrziu, se va întoarce la ea. *Cele Trei Graţii* nu puteau să nu fie trei frumuseţi, pentru că tema este absolut de natură păgînă şi nu admitea o altă interpretare; dar intenţia lui Rafael, cu toate că e sinceră în avîntul ei pentru o prezentare atrăgătoare, este reprezentarea temei tipice ce i se oferă. Opera aceasta, după *Visul Cavalerului*, *San Michele* şi *San Giorgio*, este un nou act de sinceritate în formarea artistică a lui Rafael. Prevesteşte, în orice caz, depăşirea totală a idealurilor artistice ale celor dinţii doi maeştri ai săi şi intrarea sa 111 spiritul Renaşterii picturale. Dezvoltarea sa devine inevitabilă: considerînd că este uşoară critica şi apelind la Înţelepeiunea de pe urmă, sînt posibile multe prevestiri, dar nu toate.

Rafael, într-adevăr, se afla în faza de strìngere a polenului. A voi să

recunoşti în momentul acésta, în care numele său începe să se ridice deasupra fiecărelii mediocrităţii, două perioade bitìe distincte şi separate: cea de la Urbino şi cea din Umbria, este o sarcină care ne-ar da un tezultat fals, făcîndu-ne să credem că adeziunea sa perfectă la pictura lui Perugino a constituit o cauză de întîrziere în ceea ce priveşte expresia sinceră a personalităţii sale. În realitate, este perfect adevărat contrariul: înţelegerea, aderarea şi imitarea exemplului lui Perugino este ceea Ce îngăduie, în realitate, lui Rafael depăşirea primelor îndrumări ce i-au fost date de Timoteo della Vite, la Urbino. Poziţia sa istorică de artist în pragul nemuririi era tocmai aceasta: să-l ajungă pe pictorul acela, care în secolul al XV-lea exprima o maturitate tipică, dincolo de care, În acea determinată direcţie, nu era posibil să-ţi croieşti drum;; adică, pictura aceea de succes, care a folosit toate manierele picturale inventate de fantezie, aduse la maximă tensiune expresivă. Prompta polarizare a talentului lui Rafael flaţă de Perugino nu s-ar putea explica printr-o simpatie temperamentală. Tînărul din Urbino, cu puterile creatoare picturale ale fiinţei sale, n-a vrut să evite formulele lui Perugino, ci a căutat să le învingă din interior şi printr-o aparentă imitaţie să le înţeleagă secretul esenţial. Toată viaţa lui, Rafael a fost astfel: în faţa unui obstacol, nu se învîrtea în jurul lui, ci pătrundea în miezul acestuia, fără şovăială, fără teama de a se pierde înăuntrul lui, pentru a-şi însuşi experienţa, pentru a se exersa şi a o învinge din interior, trăind spontaneitatea realităţii istorice a devenirii sale. Orice artist mediocru ar fi rămas sufocat în meandrele altei personalităţi. Rafael este geniul care, pătrunzînd în regatul poetic al lui Perugino, se comportă ca şi cum ar fi al său, îi culege virtuţile, evitînd virtuozităţile şi, exersînd, iese din aceasta învingător. Nu era posibil, din punct de vedere istoric, pentru el, de fel din provincia Le Marche, să devină ceea ce este în istoria artei, fără această depăşire interioară a Şcolii din Umbria. Aceasta adună ecouri şi reflectări ale artei din Siena, şi înfrumuseţează artişti ca Gentile da Fabriano şi Luca Signorelli, în afară de cei amintiţi pînă acum. Astfel, Rafael se pregăteşte să se desprindă de maestrul său, în momentul în care dovedeşte că l-a depăşit; pe de altă parte orizontul florentin nu i se deschide pe neaşteptate, după cum am fi îndemnaţi să credem din cauza unei aride cronologii, aceasta nefiind suficient de completă pentru a ne da un tablou al deplasărilor, călătoriilor şi contactelor lui Rafael, în acele momente hotărîtoare din viaţa lui.

În 1502, poate în vremea în care Perugino a părăsit Perugia, după ce-i chemase pe Pinturicchio pentru a-l ajuta, Rafael leagă prietenie cu pictorul Gaudenzio Ferrari, şi cu el face o vizită la Roma. Aceasta este prima sa întîlnire cu capitala artei antice şi a creştinismului? Fantezia nu poate ţine loc aici sărăciei de informaţii. Pe drumul Romei, cel puţin la întoarcere, unui pictor atît de visător şi nelinişţit putea să nu-i vină ideea de a se abate din drum către muntele Subasio, pentru a se întîlni cu San Francesco şi ilustratorul său, părintele picturii italiene? Rafael a fost la Assisi, dar numai un roman ne poate spune uimirea sa, vizitînd templul acela care este leagănul picturii italiene. La Perugia, unde reîncepu să picteze în maniera lui Pietro, acum, după cum spune Passavant, «în loc de oameni capabili să-l aprecieze găsea mai mult adulatori»; adevărat geniu, atent să-şi urmeze steaua, linguşirile mediocrităţii îl plictisesc precum muştele.

După aceste fericite opriri în regate atît de felurite şi deschise marilor vise, Rafael, aflîndu-se încă la Perugia, află în 1502 tristele veşti din locurile sale de origine, despre care am vorbit deja pe larg; şi cu siguranţă s-a gîndit cu nelinişte la ducele său; s-a temut atunci cu îndurerată nostalgie că Guidubaldo, alăturîndu-i-se la Mantova ducesei Elisabeta şi-ar fi pierdut pentru totdeauna ducatul. Emigrînd împreună cu ea la Veneţia, într-o zadarnică căutare a păcii şi a speranţelor, ducele, după mărturiile lui Bembo, a făcut o impresie favorabilă, în ceea ce priveşte cultura şi discreţia. Între timp se află că Cesare Borgia nu întîrziase să aprecieze bogăţia palatului ducal: îl prădă de ţesăturile de mătase, de tablourile, de statuile şi de vesela sa, adună şi trimise totul la Roma, împreună cu faimoasa bibliotecă a palatului, comoara luminoasă de care inima ducelui era îndeosebi legată. Atunci a putut Rafael să afle cum dintr-un Conclav care ţinuse cîteva ore, fusese ales papă Cardinalul Giuliano della Rovere, nepotul lui Sixtus al IV-lea della Rovere, care îşi luă numele de Iuliu al II-lea.

Cesare Borgia a crezut că va avea în el un ajutor puternic pentru a-şi restabili puterea politică, dar se înşelă. Acum, pe tronul Sfîntului Petru, venise un om în deplină maturitate a caracterului, pe cît de voluntar pe atît de activ, fără şovăieli în faţa situaţiilor grele, avîntat, departe de a fi dispus să se lase înfricoşat sau contrazis şi neadmiţînd să i se împotrivească cineva. Iuliu al II-lea nu a acţionat totuşi împotriva lui Cesare cu impetuozitate, ci treptat, aproape convingindu-l că trebuia în mod inevitabil să restituie Bisericii pămînturile pe

care le cucerise şi pe care credea că le poate deţine în numele papei. Astfel, fără să vrea, de la Ostia, unde încercase să fugă pentru a relua cucerirea Romagnei, s-a resemnat să se întoarcă la Roma, să se instaleze la palat, în apartamentul cardinalului de Salerno. Aceasta a fost ocazia datorită căreia în decembrie 1503 s-a aflat în mod necesar în contact cu Guidubaldo, ducele oraşului Urbino. Guidubaldo suferea Îngrozitor din cauza bolii şi trebuia să stea în pat. Deşi nedorit şi evitat, Cesare Borgia se aruncă la picioarele patului ducelui, înfăţişindu-se în faţa acestuia cu capul descoperit şi cu acea umilinţă simulată de care este capabil cel care îşi face din ipocrizie metoda propriilor intenţii, reuşind astfel să se justifice în aşa măsură încît să-l impresioneze; Cesare Borgia promitea cu avînt că va restitui pînă la ultimul tablourile, obiectele de artă şi cărţile bibliotecii; contînd aşadar, ca prin această prefăcătorie mîrşavă, să obţină un mijlocitor sigur pe lîngă persoana lui Iuliu al II-lea. Dar papa, care cunoştea bine armele viclene ale lui Borgia, a ştiut să scuze naivitatea lui Guidubaldo, care îl crezuse fără reticenţe. Şi ducele de Urbino îşi recăpătă, aşa după cum am amintit, Ducatul şi în bună parte obiectele sale preţioase. Guidubaldo se înapoie la Roma la 2 martie 1504 ca să-l însoţească pe tînărul de paisprezece ani, Francesco Maria della Rovere (nepotul său şi al Papei), care intra în posesia circumscripţiei administrative urbane, moştenită de la tatăl său. Consistoriul din luna mai următoare confirmă în mod solemn înfierea lui Francesco Maria della Rovere de către Guidubaldo. Această acţiune a contribuit în mod sensibil la stabilirea păcii la Urbino, evitînd manevre foarte ample care urmăreau succesiunea ducatului. Într-adevăr, după cum atestă Machiavelli, Iuliu al II-lea ţintea mult mai sus decît o cereau interesele familiei.

Imperiul lui Cesare Borgia, triumfător la Perugia, adusese lui Rafael ecourile dramei politice a oraşului său natal; începu să urmărească întîmplările Ducilor săi, cu atît mai îndeaproape cu cît îi iubise din primii ani ai copilăriei sale, astfel că aceştia îi apăreau acum senini şi puternici în dureroasele vicisitudini. Acum se pregătea să se reîntoarcă, chemat de pace şi de nostalgic, de omeneasca dorinţă de a se arăta *om* şi *pictor*, la cei care îl văzuseră plecind copil bogat numai în frumoase făgăduinţi.

Într-adevăr, după marea şcoală a lui Perugino, după ce a iscălit

contracte, după ce a pictat opere publice care îi purtau numele, avea dreptul să apară diferit şi mai bun, aşa cum sé simţea şi era în realitate, căci nu 111 zadar se aşteptau de la el opere demne de renume. Adolescenţa lui se sfîrşise de o bucată de vreme şi tînărul, din cauza talentului său foarte viu şi al despărţirii timpurii de dragostea familiei, se simţise bărbat şi independent înainte de vreme, în contrast cu aspectul său fizic, blind şi docil. Chiar dacă istoria n-o spune, siguri de a nu romanţa, noi putem intui starea sufletească a lui Rafael: nevoia – oricare ar fi pretextul – să revină la Urbino; bucuria sufletului său cînd i-a apărut la cotitura ultimei văi culmea pe care era construit oraşul său; afecţiunea cu care l-au primit rudele, mîndrindu-se cu el, reîntoarcerea sa în acel palat vrăjit, care renăştea din pacea redobîndită; acolo unde fiind copil deschisese ochii mari către viziunile mîngîietoare ale artei şi unde simţise bunătatea supremei amabilităţi ducale. Rafael nu era încă Rafael, dar era deja un pictor al vremurilor sale, care ajungea la momentul potrivit pentru a înveseli cu spiritul său ales şi prin extraordinara delicateţe sufletească Curtea nerăbdătoare de a se reconstitui, de a se însănătoşi, de a uita drama care ameninţase să-i distrugă pentru totdeauna măreţia. Sănătatea ducelui se resimţise de pe urma grelelor încercări: la întoarcere, poporul voise să treacă prin faţa patului său pentru a-i săruta mina; îl iubea şi îi rămăsese credincios. Rafael, la Urbino, regăseşte întîmplător reconstituite lucrurile care îi erau lui atît de scumpe; în sfîrşit, îl aşteaptă şi răsplata întruchipată de delicata primire făcută de ducesă, cu sufletul ei afectuos, care i-a povestit fiului lui Giovanni Santi nopţile de insomnie petrecute în coşmarul nenorocirilor, sub biciul dezastrului, regatul părînd pierdut pentru totdeauna. Acum a revenit bucuria, domnia, prietenia supuşilor, conversaţia reconfortantă cu sufletele artiştiior, revelările convorbirilor blinde cu inteligenţele cele mai cultivate ale timpului. Rafael face parte dintre aceştia: ascultă şi se simte luminat de acele mărturisiri elevate şi de cunoştinţa cu omul acela superior care era Întruchipat în persoana lui Baldassare Castiglione, care se stabilise definitiv la Urbino. Aşa cum li se întîmplă artiştiior, din aceste legături care se potriveau atît de mult cu spiritul său, Rafael a dobîndit o conştiinţă din ce în ce mai profundă despre el, despre aspiraţiile sale aproape nemărturisite nici chiar lui însuşi, dar deja recunoscute şi anticipate de ceilalţi. Palatul nu a fost pentru el nou, era palatul *sau*. Peisajul care se întindea de jur împrejur îi era familiar, dar acum orice

aspect dobîndea o perspectivă mai umană, calmă şi profundă, imaginată într-o lume nouă, aşa cum ne-a prezentat-o romanul lui Baldassare aproape izolată de viaţa politică italiană.

Şederea la Urbino a lui Rafael, în 1504, nu se poate măsura în săptămîni şi nici în luni, pentru că ea este în acelaşi timp încheierea tinereţii şi începutul maturităţii artistice. Ducele Guidubaldo se afla în momentul acela în condiţii financiare nu prea înfloritoare, şi nici nu putea înstrăina sume mari necesare restabilirii administraţiei Ducatului şi Curţii, pentru a da de lucru artiştiior. Poate acesta este unul dintre motivele pentru care Rafael nu şi-a prelungit şederea acolo. Totuşi, se pot plasa în 1504, fără să ne referim la data sau la perioada urbinată, lucrările *San Giorgio*, pe care Guidubaldo a dăruit-o lui Henric al VII-lea, cu ocazia unei solii în iulie 1506, *San Michele*, *Cristo nelvorto* (Cristos în grădină), în maniera lui Perugino, poate şi *Visul Cavalerului*, cîteva mici tablouri înfăţişînd-o pe Maica Domnului, desene etc.

Poate vreuna din aceste opere fusese pictată înainte ca Rafael să părăsească Urbino şi se păstra acolo, sau a fost executată la Perugia sau la Città di Castello, şi a fost trimisă şi acolo. Altele au fost pictate după aceea. Toate acestea sînt informaţii de un foarte mic interes pentru artă. În sfîrşit, poate Guidubaldo, reîntorcîndu-se la Urbino, a văzut pentru prima oară vreo operă a lui Rafael şi poate şi micul tablou cu *Cele Trei Graţii* (care are aceeaşi dimensiune cu tabloul *Visul Cavalerului*). În schimb, are pentru noi o mare valoare în sine întoarcerea la Urbino a celebrului elev al luipietro Vannueci şi întîlnirea sa cu elita societăţii timpului: cu familia Medici la Florenţa, Familia D'Este la Ferrara, Sforza la Milano, Gonzaga la Mantova, Montefeltro la Urbino etc., ce reprezintă admirabilele făclii ale culturii umanistice, ale educaţiei, ale pedagogiei şi ale geniului artei italiene. În momentul acela, la Urbino, fac parte din cenaclul Palatului, în afară de desăvîrşitul curtean Baldassare Castiglione, Giuliano dei Medici, proscris florentin, fratele acelui care va fi Leon al X-lea, tînărul cavaler Bibbiena, literat, Pietro Bembo, mare umanist, şi viteazul Ottaviano Fregoro care îi ţinuse piept lui Borgia. Cel mai tînăr, înconjurat de speranţe şi de o prietenie afectuoasă, este fiul neuitatului pictor de curte Giovanni Santi. În Palatul lui Laurana se naşte prietenia lui cu Castiglione: şi fără îndoială că acesta şi prietenia lui au fost pentru Rafael o şcoală de umanitate, de amabilitate, de cultură şi de orientări artistice demne de zeii

antici. Stima pe care o are Castiglione pentru Rafael nu poate să ne dea măsura părerii pe care o avea în acele foarte celebre conversaţii pe teme alese într-adins pentru a uita prădăciunile, abia potolite, şi a alina inimile. *Curteanul* nu este o operă istorică, ci o operă de artă născută tocmai din nostalgia vreunei seri de neuitat, în care inteligenţa unor oameni cu sufletul deschis şi cultivat s-a manifestat alături de monumentale cămine în care ardeau stejari întregi din pădurile apropiate, în timp ce marile ferestre opreau şuieratul vîntului şi afară zăpada astupa străzile; erau conversaţii, jocuri de societate, tradiţionale în perioada cavalerească, şi se purtau discuţii ce depăşeau problemele dragostei, extinzîndu-se la toate aspectele culturii. Castiglione, solicitat şi urmat pas cu pas de Bembo, şi-a construit opera pe o bază de adevăr, pentru că se referea la conversaţii fără continuitate care, cîteodată, puteau să ia caracterul de joc, iar alteori de tratare sistematică. *Curteanul* însă, prin spiritul său, printr-o anumită adeziune la mediul înconjurător, la cultura şi la realitatea personajelor sale este şi o capodoperă de artă reprezentativă a locului şi a timpului. Cînd Castiglione, evocînd zilele acelea, scria *Curteanul*, Rafael era deja un astru de primă mărime pe orizontul artei italiene şi de aceea era firesc ca Baldassare, fără ca această notă să fie dictată mai mult de prietenie decît de adevăr, să pună în dedicaţia operei numele lui Rafael alături de acela al lui Michelangelo. Dar în 1504, în momentul primei sale întoarceri la Urbino, Rafael era doar un tînăr extraordinar, cel mai bun elev al lui Perugino, într-atît, după cum scrie Vasari, încît operele sale puteau de-a dreptul să fie confundate cu acelea ale maestrului. Se putea crede pe de altă parte că pictorul din Urbino alesese calea cea mai uşoară a succesului, aderînd la maniera aceea de pictură care era deja universal acceptată, lăudată şi preferată în mod infailibil de către cumpărători. În acelaşi Urbino, mare era faima lui Perugino, dacă Giovanni Santi, în a sa *Cronică rimată* îi pune numele alături de acela al lui Leonardo. Faima de mai tîrziu este deci cea care i-a putut face pe mulţi biografi superficiali să considere poziţia fiului lui Giovanni Santi, în întîlnirile romantice din palatul ducal, diferită de cea avută în realitate.

Pentru a înţelege spiritul unor asemenea judecăţi, ar trebui ca tînărul cititor să-şi strămute, pentru un oarecare timp, lectura sa, la volumul întîi din *Curteanul*, despre care am vorbit pe larg, acolo unde se discută despre valoarea desenului în artă şi despre comparaţia dintre pictură şi sculptură.

Putem să ni-l închipuim pe Rafael, «al şaselea om, dar nu şi cel din urmă prin atît de multă înţelepeiune», ascultînd tăcut, şi adunînd în interiorul său pasionantele şi deplinele cunoştinţe ale celoi mai de seamă reprezentanţi ai artelor; revelarea unei lumi care lua atitudine Împotriva josniciilor şi trădărilor politice, îndepărtîftdu-se de drama realităţii şi care opunea o viaţă ideală nenorocitelor evenimente contemporane. Şi poate că el a fost şi un martor prezent, pentru că era, după cum îl numea Baldassare, «Rafael al nostru».

Prin temperament era potrivnic ocupaţiilor politice şi războinice, iar Urbino, prin aşezarea sa Înaltă, l-a adus la o izolare, ce era specifică regatului, educaţia sa găsind acum şi aici desăvirşirea totală.

Rafael se înfăţişaează pe pragul nemuririi cu această dorinţă de a se desprinde de vremurile sale şi dovedeşte deja că trăieşte în afara lucrurilor obişnuite, aceasta pentru a putea să le domine mai bine printr-un sentiment personal al vieţii şi al artei.

VII. MAESTRUL MAESTRULUI

Dacă analizăm lucrurile lăsîndu-ne duşi de entuziasmul pe care îl trezeşte, redat în chip mai minunat cu ajutorul fanteziei, basmul copilăriei lui Rafael şi al drumului său fără greutăţi în artă am putea crede că el este un poet (cîteva sonete ale lui Rafael, într-o manieră forţată, au parvenit pînă la noi), dintre aceia cu capul în nori, îndepărtat de viaţa practică şi călăuzit de impulsul unei soarte constant favorabile. Nu este aşa: Rafael a învăţat să trăiască pe propria-i piele. Schimbarea bruscă a sentimentelor mamei vitrege interesate, după ce a rămas singur, în momentul în care îi era mai de folos ca oricînd sprijinul tatălui, îi răneşte adînc inima şi simte nevoia de a fi în compania cuiva, de a asculta, de a învăţa; singur, dar nu însingurat, ca Michelangelo, ba chiar sociabil prin predispoziţie.

Temperamentul său – şi nu putea să fie altfel dacă se reconstituie istoria familiei sale, care a învins nenorocirea prin simţul practic al vieţii – se dovedeşte foarte curînd realist şi curajos, îndreptat spre înţelegerea propiilor sale posibilităţi şi a potenţialului său, ca să spunem aşa, a forţelor sale încă în stare latentă. Modul său de a se afirma, de îndată ce vîrsta i-a îngăduit să acţioneze, poate să pară absurd. Pericolele cele mai mari pentru el erau acelea de a se dezrădăcina de Urbino, unde, în mod logic, mediul l-ar fi susţinut în

dezvoltarea sa firească, şi de a intra în serviciul unui pictor celebru, ce-i drept, dar despotic, pe care nu-l interesa decît persoana sa şi care, avînd în vedere afacerile sale, nu ar fi lăsat să se afirme personalitatea acelora care lucrau în atelier la ordinele sale. Niciunul dintre elevii lui Perugino n-au căpătat de la acesta cunoştinţe deosebite: nici Pinturicchio, nici Ingegno, care au fost cei mai mari, şi deci, cu atît mai puţin aceia care erau mai puţin importanţi: Giovan Battista Caporali, Sinibaldo Ivi, Eusebio da San Giorgio. Rafael ar fi trebuit să facă parte din numărul acestora şi frumoasa primire pe care Perugino i-a făcut-o, cu siguranţă că se datoreşte intuirii unei folosiri profitabile şi lesnicioase, aşa cum mai făcuse şi cu alţii, calităţile lui Rafael apărînd evident din probele pe care le-a dat pentru a fi primit printre ajutoarele de atelier. Dar Rafael, care are sufletul moale ca ceara, a asimilat toate cunoştinţele şi a acceptat riscul de a se supune unui Maestru, căruia, cu atît îi erai mai plăcut cu cît lucrările tale erau mai asemănătoare lucrărilor lui: am văzut aceasta în Sala Bursei. Nu este însă în acest act de aparentă supunere intuiţia şi răbdarea cu care geniul din Urbino se nutreşte?

Reîntors la Urbino, nu fără nostalgia locului, a fost aşteptat de unchiul Simone Ciarla, care a regăsit pe chipul lui trăsăturile scumpei sale mame; l-a îmbrăţişat primul său maestru, Timoteo Viti, fericit de a şti că a confirmat bunele sale prevestiri; l-a primit Palatul şi salonul încîntătoarei Ducese şi poate a participat la serbările organizate de aceeaşi Elisabetta Gonzaga, pentru a se răsplăti pe sine însuşi şi poporul de chinurile îndurate. Îl aşteptau toate amintirile locului... Şi totuşi, Urbino nu este decît calea cea mai sigură pentru a ajunge la Florenţa. Căci Florenţa este mai considerată şi mai influentă decît Urbino, fiind o mare rivală a Perugiei, care era îngrădită în vrăjbile ei şi aproape izolată de marile curente culturale şi filosofice care prevestesc deplina înflorire a Renaşterii.

Despre Florenţa îl auzise vorbind pe Perugino, care, aprins de dorinţa de a fi marele Pictor, îi întreba pe toţi după cum afirmă Vasari – în care parte a lumii se putea deveni mai bine un pictor desăvîrşit, întrebare la care maestrul său A. Verrocchio, îi răspundea constant: la Florenţa, la Florenţa, numai la Florenţa Aşadar, la Florenţa, ca în fiecare secol, trebuia să ştii să intri; Rafael, care este un tînăr cu calităţi pozitive, află cu repeziciune calea care îl va duce acolo cît mai repede; vrea să fie recunoscut şi pus în valoare, dacă este posibil

să fii pus în valoare şi luat în seamă într-un oraş unde, la vremea aceea, îşi disputau primatul cei doi giganţi: Michelangelo şi Leonardo. Alt drum nu există: experienţa căpătată la Urbino este aproape încheiată, pentru că spiritele mari sînt pe punctul de a părăsi Cetăţuia; cea dobîndită la Perugia este pe cale de a fi depăşită, şi el nu poate să aspire decît la o încercare superioară, şi aceasta de îndată, pentru că «aceluia care ştie mai mult, a pierde timpul mai mult îi displace», şi cine tinde spre înălţimi nu poate să se desfete în faze intermediare. Cerinţele vieţii nu i-au scăpat: are încredere în sine. În palatul ducal, printre oameni care sînt tocmai potriviţi pentru a întări voinţa de a depăşi pe ceilalţi, acolo unde cei mediocri se îneacă imediat, intuieşte mijlocul de a evada din Perugia. O scrisoare de recomandare a familiei Montefeltro este ceva care poate să-i deschidă uşile: timpul trece şi arta n-are sfîrşit.

Rafael pare să n-aibă grabă, dar datele ne dezvăluie tocmai contrariul, deoarece intensitatea extraordinară a desăvîrşirii sale dubla pentru el valoarea timpului: *festina lente* este metoda lui. Ţăranul care moare la o sută de ani a trăit puţin, pentru că i s-a întîmplat să trăiască măcar cincizeci de ani aceeaşi viaţă, în timp ce geniul nu se întoarce niciodată pe urma paşilor săi, îşi trăieşte fiecare clipă altfel şi aceasta este o cucerire ce-i aparţine lui însuşi.

Nimeni nu va putea spune vreodată dacă Rafael, revenind la Urbino, ar fi calculat totul, dar un spirit atent nu încredinţează întîmplării, tocmai cînd este chinuit de visul gloriei, reuşita acţiunilor sale. Numai proştii se amăgesc că vor Intîlni norocul la fiecare colţ al străzii. Rafael, la Urbino, este precedat de succesele sale iniţiale; operele pictate de el pînă în 1503 erau desigur de o asemenea valoare, încît îi permiteau o reîntoarcere destul de onorabilă în patria sa. Una dintre lucrări este *La Crocifissione* (Răstignirea; National Gallery, Londra) – lucrată pentru biserica San Domenico din Città di Castello: o viziune pe deplin conformă manierei lui Perugino, şi o atmosferă calmă, de rugăciune în jurul copacului glorios al crucii. Un alt tablou este *Incoronazione della Madonna* (încoronarea Maicii Domnului), care se află la Pinacoteca Vaticanului. În acesta, cu toată imitarea învăţăturii căpătate în Umbria, Rafael încearcă să se emancipeze: dorinţa sa iese în evidenţă dintr-un detaliu care poate fi considerat o încercare revoluţionară. Sarcofagul gol şi plin cu flori din care Maica Domnului s-a *înălţat* la Ceruri, după principiile de simetrie ale lui Perugino, ar fi trebuit să fie aşezat în mod simetric, în aşa fel încît să echipeze

cele două părţi ale tabloului. Perugino, în *Resurrezione di Cristo* (înălţarea lui Hristos la ceruri), a aşezat sarcofagul în prim plan, pe latura cea mai scurtă, punînd pe părţi străjilc romane şi, aşa cum era tradiţia, care respecta cele spuse de Evanghelie, sarcofagul nu este în întregime descoperit, numai marea lespede care Îl acoperea fiind mişcată de la locul ei, şi aşezată în diagonală faţă de cel care priveşte tabloul. Desigur că de la acest element, Rafael s-a inspirat pentru a da o identică aşezare sarcofagului gol. Ajuns aici, din necesitatea de a crea senzaţia de spaţiu, dispune sarcofagul oblic conform direcţiei diagonale a profunzimii şi fără să dea atenţie distribuirii în părţi egale a celor două suprafeţe de lumină şi de umbră ce rezultă din această dispunere. Tabloul repetă scheme specifice secolului al XV-lea şi este alcătuit din două scene suprapuse şi net distincte, care se leagă prost din cauza profunzimii cu efect de perspectivă creată de sarcofag, şi, în mod ideal dar inutil reunite de privirile ridicate, în maniera dulceagă a lui Perugino, spre scena sublimă a *Încoronării*. Mai rar vedem un element lipsit de armonie ca această soluţie în diagonală, întîlnită la Rafael, care, încă de la primele opere, apare preocupat de a echilibra aproape totul în compartimente simetrice. Rar, dar nu ciudat: este un impuls căruia i-a dat ascultare în mod logic, străduindu-se să facă să se remarce că voia şi putea să iasă din dulcea temniţă a micii Săli a Bursei, în care fusese închis. Un moment de nerăbdare imediat recompus: deocamdată este un act formal, un voit joc cu efect de perspectivă, în timp ce întregul tablou este pătruns încă de maniera şi de atitudinea maestrului; pare imposibil de depăşit această barieră impusă celor mai expresive şi mai fericite idei ale sale! Perugino apare încă o dată ca un prag evident, dincolo de care secolul al XV-lea umbrian nu poate să treacă. Dar există în ansamblu un aer sărbătoresc de culori şi o anumită graţie exprimată cu dinamica extraordinară a şcolii umbriene. Dacă Rafael ar fi dispărut după această pictură verticală, în care pămîntul şi cerul, despărţite în două tablouri distincte, sînt unite de gîndurile, de sentimentele şi de rugăciunile personajelor, istoria artei nu ar fi glorificat un geniu şi, desigur, nu ar fi putut să vadă un progres, decît în acea mare diversitate şi în graţia interioară care pluteşte, încă nesigură, ici şi colo; şi poate ar fi considerat jocul cu efect de perspectivă al sarcofagului ca o ultimă încercare de a se elibera din prea dulcegile laţuri cu care Pietro Vannucci, zis Perugino, îi lega fără să simtă pe toţi elevii şi ajutoarele sale. În schimb, tocmai

acum, Rafael încearcă experienţa cea mai grea: în faţa îndoielii care putea să apară în mediul acela atît de cultivat, obişnuit, după cum am văzut, să critice şi să nu se lase sedus de abilitatea unui elev care aproape că-şi egalase maestrul, el vrea, cum s-ar spune acuma, să-şi fixeze poziţia. De aceea nu se gîndeşte să se despartă de maestrul său, ci îl înfruntă într-o temă care acestuia. Îi este proprie şi care este, se poate spune, una dintre cele mai caracteristice şi puternice invenţii ale lui Perugino: *Lo sposalizio della Vergine* (Logodna Fecioarei), într-adevăr, critica bănuieşte că tabloul de la care Rafael a copiat tema nu ar fi al lui Perugino, ci o copie cu unele variante ale tabloului făcut de însuşi Rafael: neatribuindu-i-se lui Perugino, a fost considerat ca aparţinînd cînd lui Spagna, cînd lui Ingegno; astăzi se află la Muzeul din Caén, unde l-a descoperit Passavant în 1839. Îndoiala nefiind fundată decît pe presupuneri plauzibile, noi, care ştim că uneori sînt logice mai ales lucrurile considerate false, să ne conformăm deocamdată tradiţiei. Dar dacă tabloul de la Caèn ar fi fost o copie după opera lui Rafael, nu se înţelege pentru ce s-a simţit necesitatea de a se aşeza femeile la stînga şi bărbaţii la dreapta: cine ar fi vrut să facă să se piardă urmele unui plagiat ar fi operat, dată fiind capacitatea pe care pictorul o manifestă, cu totul alte transformări! Rafael nu, el nu se preocupă să se deosebească de maestrul său; a ştiut să-i fie asemănător în aşa fel încît să se confunde cu el, pentru că simţea că poate să-l învingă prin superioritatea expresiei interioare.

Aceia care au descoperit şi au acceptat în timpurile de astăzi absoluta identitate în artă dintre formă şi substanţă, dacă Rafael s-ar fi ratat înainte de a picta *Logodna Fecioarei*, ar fi putut să afirme că forma peruginescă era limita însăşi a acelui determinat conţinut. Adeseori, Rafael, la aceeaşi formă şi formulă, adaugă un conţinut pe care mai întîi îl face să fie egal şi apoi superior maestrului său: o treaptă de emoţie interioară care, uneori, se exprimă prin mai marea libertate de mişcare şi de culoare. Nimeni nu va putea niciodată să ne argumenteze în aşa fel încît să ne convingă că forma influenţează tonul coloristic şi inefabila apropiere tonală a culorilor; în schimb, există o misterioasă armonie între sensibilitatea vizuală şi emoţia interioară pe care ea o provoacă! Tocmai aici începe să se manifeste independenţa elevului, gustul culorilor schimbîndu-se în mod sensibil.

Totuşi, independent de analogiile dintre *Logodna Fecioarei* (care se

găseşte la Muzeul Brera din Milano) şi lucrarea aflată la Muzeul din Caen, este sigur că Rafael s-a inspirat nemijlocit din opera maestrului său, opera lui Perugino fiind calea sa.

Chemat în 1481 la Roma de Papa Sixtus al IV-lea, Perugino a pictat una din frescele de pe pereţii laterali ai Capelei Sixtine. Angajarea lui în această operă de vastă respiraţie a fost importantă atît pentru locul – Palatele Apostolice –, unde remimele lui era chemat să fie chezaş, cît şi pentru că acea nouă mare capelă părea deja hărăzită a fi loc de întîlnire, de-a lungul secolelor, pentru spiritele luminate şi loc pentru glorificarea celor mai mari evenimente. În faţă şi alături de el, acoperă acei minunaţi pereţi cu picturi în frescă, artişti ca Signorelli, Botticelli, C. Rosselli, Pinturicchio (peretele din stînga), Ghirlandaio, Rosselli, P. Di Cosimo şi el – Perugino (peretele din dreapta).

Consegna delle Chiavi (Predarea Cheilor) este o operă care dă măsura înaltei capacităţi de artist şi de pictor a lui Perugino. Este o frescă care deschide într-adevăr un orizont nou, ca idee, în arta italiană. O imensă piaţă este mărginită pe fondul tabloului de o faţadă arhitectonică solemnă; în centrul lui un templu în stilul lui Bramante şi pe părţi două arcuri romane de triumf, împodobite în părţile de sus cu ghirlande specifice unei sărbători ocazionale. Printre monumentele care dau întregii scene respiraţie şi sugerează un sentiment de reculegere, se întinde luminosul peisaj al Umbriei, cu coline blinde şi copaci eleganţi ce-şi clatină vîrfurile în bătaia vîntului. Perugino a alcătuit o operă după cum îi cerea tema. «Predarea Cheilor», *tibi dabo claves caelorum*: Dumnezeu încredinţează succesorului său, apostolului Petre, cheile Cerurilor: apostolul devine în faţa tuturor Vicarul lui Hristos, conducătorul bisericii primitive, primul Papă. Scena este amplă şi deschisă toată mărturiei cortegiului Apostolilor, părinţilor Bisericii şi credincioşilor, fiind monumentală prin ambianţa ei; în centrul pieţei, Iisus se desprinde din mulţime şi întinde Apostolului cheile, care, primindu-le, cade în genunchi. Aceasta se întîmplă în primul plan al tabloului, în timp ce în spate se întinde piaţa. La început ai impresia că piaţa, populată de micile figuri, are doar un scop decorativ şi proporţionează personajele din primul plan faţă de întinderea tabloului, dar apoi îţi dai seama că ea se aşterne pentru a da o mai amplă evocare narativă, scoţînd în relief faptul istoric al succesiunii lui Hristos. De-o parte, oamenii înarmaţi îl înconjoară pe Iisus, în timp ce, de cealaltă parte, discipolii fug şi se

risipesc: totul aminteşte de ceasul Răufăcătorilor I Cu atît mai mult apare solemnă şi definitivă, pe fundalul acestei evocări a unei tradiţii de la începutul suferinţelor Umane ale lui Hristos, încredinţarea cheilor, adică triumful bisericii sale. Perspectiva dă o atribuire simbolijcă faptelor, dar ceea ce impune în această mare lucrare de artă este povestirea, naraţiunea poetică a faptelor, şi ceea ce izvorăşte fără tăgadă de aici este frumuseţea bine organizată a detaliilor şi armonia ansamblului. Deşi *Predarea Cheilor* se caracterizează prin experienţa tehnică şi compoziţională a secolului al XV-lea, aşa cum o exprimase Piero della Francesca, şi chipurile au o mai sigură reliefare, întîlnită în lucrările lui Masaccio şi Signorelli, totuşi aici sensul spaţiului în care sînt cufundate imaginile şi măreţia perspectivei, sînt acelea care dau o nouă respiraţie picturii secolului al XV-lea. În faţa acestor consideraţii, sînt lipsite de importanţă informaţiile privitoare la unele colaborări pe care Perugino le-ar fi avut, pentru a duce la bun sfîrşit unele detalii ale acestei picturi în frescă. Cu siguranţă că maestrul Pietro Vannucci a înţeles valoarea acestei opere a sa de la Vatican (pictată mai înainte de naşterea lui Rafael) şi s-a mîndrit cu ea, în special faţă de discipolii săi, aşa cum este omenesc şi firesc să se întîmple în atelierele artiştiior. Probabil că Rafael a fost cuprins de dorinţa de a o vedea cu proprii săi ochi şi poate a văzut-o cu ocazia primei sale vizite făcute, în grabă, la Roma. Studiind *Predarea Cheilor*, care reprezintă un nou orizont al compoziţiei figurative din secolul al XV-lea, Rafael şi-a dat foarte bine seama de valoarea pe care putea s-o capete ieşirea în plină stradă a personajelor, care mai înainte erau adunate sub arcuri şi bolţi sau la umbra copacilor şi a ruinelor. Era un nou motiv care trebuia să-i stimuleze fantezia, mai mult decît ni se pare nouă, obişnuiţi cu dezvoltările succesive ale acestuia. Rafael, dovedind o perfectă coerenţă în modul de a-şi impune personalitatea, se îndepărtează de schema aceea, fără a încerca să-şi ascundă aspiraţiile, cu singura, onesta şi geniala încercare de a păstra ceea ce deja îi părea perfect (figurile din primul plan, distanţa, spaţiile din pardoseala pieţei, încoronarea monumentală a orizontului, în care cerul şi peisajul se unesc în spaţii decorative de mare valoare), de a simplifica şi de a îmbunătăţi ceea ce în lucrare se dovedea că putea fi încă perfecţionat. Criticii şi esteţii moderni se găsesc în dificultate cînd vor să înţeleagă înţelepeiunea acestui fel de a se comporta şi ar striga la toate răspîntiile că este vorba de plagiat, atît de

exasperant este individualismul artiştiior astăzi; uităm că arta, deşi este un proces al personalităţii, nu este niciodată revelarea individului, ci visul precumpănitor al unui anumit moment istoric. Grecia antică ne-a oferit un exemplu al ascensiunii sale metodice către perfecţiunea idealului artistic, căci fiecare generaţie a vechii Grecii a reluat munca de la punctul în care o primea de la generaţia căreia îi urma. Deci, contrariul fragmentarismului modern, care, împins de o nevoie neroadă de noutate pentru noutate, s-a risipit în direcţii mereu diferite şi deseori opuse, irosind în *cercetarea* abstractă rodul şi efortul biruitor al unor artişti care şi-au consacrat adeseori viaţa întreagă obţinerii unor rezultate parţiale, de care trebuie ţinut seama şi care trebuie dezvoltate. E semn de slăbiciune şi de dezorientare această reluare de la capăt a experienţei artei, iar un indiciu de forţă şi de încredere în sine însuşi este acceptarea supusă din partea lui Rafael a victorioaselor cuceriri ale altuia.

De ce *Logodna Fecioarei* este o capodoperă? Încă o dată putem spune că, dacă Rafael ar fi închis ochii după această operă care rezumă prima sa fază, el tot ar fi avut în istoria artelor un loc distinct şi superior aceluia al maestrului său. S-ar fi spus despre el ceea ce se spune despre un geniu – dată fiind vîrsta lui –, s-ar fi remarcat, aşa cum se remarcă şi acum prodigioasa lui capacitate de a imita depăşindu-se, şi reuşita de a fi un altul şi mai bun decît Perugino. S-ar fi deplîns scurta sa viaţă, şi, poate, s-ar fi afirmat că el încheiase la o vîrstă la care alţii încep. Unde este geniul în opera aceasta? Geniul nu este niciodată, în viaţa practică ca şi în artă, acela care inventează, ci acela care exprimă şi închide în sine efortul multor generaţii, într-o determinată activitate a spiritului şi a experienţei. Aşa au fost Fidias şi Michelangelo. Aşa au fost Galileo şi Marconi.

Cu *Logodna Fecioarei* Rafael închide în mod definitiv secolul al XV-lea, în clipa în care începe secolul al XVI-lea. La fel ca şi Giotto, el fusese impulsionat de un maestru care reprezenta experienţa şi aspiraţia către ceea ce era nou: nu un salt neprevăzut ci o evolutivă depăşire. După cum zilele sînt separate dar nu despărţite de nopţi, deoarece timpul nu îngăduie întreruperi, tot astfel arta se diferenţiază trecînd de la persoană la persoană, în realitate fiind continuarea ei înseşi; nu se mai întoarce acolo unde a fost şi dacă poposeşte, chiar dacă aceasta survine noaptea pentru a-i indica aparenta întrerupere, găseşte întotdeauna pe cineva să o reia pentru a merge mai departe. Cel care

realizează această reluare este geniul.

Geniul este acela care, în domeniul uman, Împiedică împrăştierea roadelor inteligentei, fără de care societatea, prea deseori, ar trebui să reînceapă fiecare lucru de la capăt. Poate şi pentru aceasta, geniul a fost definit prin răbdare, dar fără îndoială este forţă de asimilare şi calitatea de a fi concret în ceea ce priveşte faptele obişnuite, într-o sferă superioară.

Or, *Logodna Fecioarei* are tocmai aceste caractere, pe care le-am demonstrat în mod suficient. Dar mai are încă unul, care constituie caracteristică acestei capodopere: este perfectă. Nu i se poate da nimic de-o parte. Nu i se poate adăuga nimic. Are în el perfecţiunea, care este proprie geometriei. *Predarea Cheilor* din Capela Sixtină are un defect general: risipirea scenei în orizontalitatea ei, astfel că privirea se oboseşte puţin pentru a se concentra la centru, unde se desfăşoară acţiunea esenţială. Leonardo da Vinci, în celebra sa *Cena* (Cina cea de taină) de la Milano, deşi face în mod necesar gruparea personajelor de-a lungul unei mese orizontale, dobîndeşte indicaţia imediată a figurii principale a dramei, făcînd din Iisus centrul perspectivei pe orizontul tabloului.

Perugino, în schimb, încearcă să scoată în evidenţă figura lui Iisus dintre personajele care îl încădrează, lăsînd un spaţiu ce reprezintă o întrerupere neplăcută şi care, la stînga, separă figurile aproape într-un grup de sine stătător, astfel că acţiunea este ruptă. Rafael înţelege eroarea, simte că extinderea orizontală a scenei este o inutilă dispersiune şi taie de la sine centrul tabloului, în care se uneşte frumuseţea motivului cu ideea narativă esenţială.

Motivul rezolvă problema cadrului vertical. În *încoronarea*, ca în toate lucrările lui Perugino de la care porneşte el, tabloul este întrerupt la jumătate de viziunea cerului, a paradisului, iar în partea de jos de cea a sfinţilor: două tablouri suprapuse. Tot Perugino este acela care găseşte formula de rezolvare: sus, în locul sfinţilor – arhitectura şi în centru, întinderea pieţei pînă la picioarele personajelor din prim plan, unitatea tabloului fiind astfel restabilită.

Ca şi Fidias, care, după artificiile arhaice nu a mai inventat nimic nou, dar a făcut totul mai frumos, tot aşa şi Rafael şi-a însuşit o formulă ducînd-o la perfecţiune.

Aici scena reprezintă ceremonia de logodnă a Fecioarei Maria, după cum

ne-o povesteşte legenda culeasă de Protoevanghelia apocrifă a Sfîntului Jacob: «Maria avea mulţi pretendenţi. Preotul Zaharia, din porunca Arhanghelului, i-a chemat pe toţi la Templu, spunîndu-le să aducă cu ei cîte un băţ, pentru că Dumnezeu le va da un semn. Iosif a sosit cu multă umilinţă, ultimul dintre ei, dar de-ndată un porumbel i s-a aşezat pe cap şi din băţ a înflorit un crin. Era semnul divin». Din raţiuni estetice, Rafael a eliminat porumbelul, limitîndu-se la varianta cu băţul înflorit.

Nu ştim unde şi cînd a început Rafael şi a dus la capăt *Logodna*. Familia Albizzi a fost aceea care, la Città di Castello, i-a comandat pinza. Desigur că Rafael, datorită multelor lucrări ce-i erau comandate, trebuia să aibă la Città di Castello un atelier sau măcar o gazdă permanentă, tot aşa ca la Perugia, de aceea nu este probabil ca o operă care cere atîta muncă să fi fost pictată la Urbino.

Scopul acestei lucrări, care este acela de a-i învăţa pe tineri să vadă operele cu proprii lor ochi şi că descopere astfel cu ajutorul elementelor vizuale calităţile şi semnificaţia lor, ne îndeamnă să insistăm încă în descrierea tabloului. Minunea dă naştere imediat logodnei: se răspîndeşte o emoţie abia reţinută de prezenţa solemnă a preotului, care celebrează ritualul. Cei care aspirau la mîna Măriei sînt dezamăgiţi, dar numai cei în vîrstă lasă se să întrevadă pe chipurile lor amărăciunea vie pentru iluzia care se destramă. Un singur gest de violenţă: fireşte, îl lace cel mai tînăr, care renunţă dintr-o dată şi se apleacă pentru a rupe beţişorul care n-a înflorit; unei speranţe avîntate, dovedită de faptul că făcuse cîţiva paşi mai spre centrul scenei decît ceilalţi, îi corespunde o acţiune tinerească impulsivă. Să se remarce, însă, cum acţiunea acestui personaj se leagă în mod plăcut cu atitudinea celorlalţi; şi ce expresii: pe chipurile celorlalţi e întipărit un gînd, care nu-i va părăsi curînd! De cealaltă parte, femeile cu feţele încă învăluite de blîndeţe, după cum îl învaţă Perugino, au chipurile ovale, cu maxilarele puţin prea late, şi gurile închise, ca nişte boboci; ochii privesc dincolo de tablou sugerînd aproape zădărnicia acestei reuniuni, a cărei semnificaţie trece mai departe de scena la care iau parte, în sfîrşit, în centru, preotul care învinge ezitarea soţilor sfinţi şi apropie mîna lui Iosif, care ţine inelul, de cea a Fecioarei, care îşi întinde cu graţie degetul ca să-l primească; amîndoi au ochii plecaţi, dar nu văd ceea ce se întîmplă în jurul lor, atît de viu fiind misterul şi emoţia care le stăpîneşte sufletele. Capetele

protagoniştiior strălucesc în frumuseţea lor, izolate pe fondul luminos al desenului geometric al pieţei, în partea de sus, tabloul se arcuieşte, adunînd ca într-o fereastră romanică un cer şi un peisaj senin de jur împrejurul unui miracol al arhitecturii: un templu poligonal înălţat pe un rînd de trepte, avînd deasupra o cupolă şi cel mai graţios portic din Renaştere; atît de frumos, atît de perfect, încît rămînem uimiţi de existenţa sa picturală atît de iluzorie. De ce Urbino, Florenţa sau Roma nu s-au gîndit niciodată să-l construiască? Italia anului 1504 ar fi avut templul ei demn de a fixa, după *Cappella dei Pazzi* sau *Ospedale degli Innocenti* (Azilul copiilor găsiţi) din Florenţa, un alt aspect al civilizaţiei.

Arhitectura aceasta în maniera lui Bramante, care i-a plăcut atît de mult lui Vasari şi nouă tuturor după el, este un scop ideal, care nu numai că încununează tabloul, dar ne face să înţelegem în sfîrşit, după patru secole, cum arhitectura poate fi muzică şi cum ea exprimă sinteza sentimentului omenesc.

Pongileoni, care trăind la Urbino în primii 25 de ani ai secolului trecut, a avut posibilitatea de a aduna în linişte date şi a cerceta documente, a scris o amănunţită informaţie istorică asupra lui Rafael; chiar şi cei mai mari critici, de la Passavant la Venturi, l-au citit pe acest autor din Urbino, îl citează şi îi repetă mărturiile, deşi acestea nu sînt întotdeauna exacte. Lucrările executate de Rafael la Urbino sînt explicate de Pongileoni prin condiţiile precare în care se afla Ducatul: «stricăciunile unei nedrepte cotropiri a statelor sale, asprul exil departe de ţinutul natal, tezaurul secătuit, şi sănătatea nesigură, nu au îngăduit acelui prea bun prinţ de a se arăta foarte generos.» Pentru Guidubaldo, Rafael «nu a făcut decît nişte mici tablouri.» Să nu uităm că Perugino, în 1504, picta în Città di Pieve, fresca *Adorazione dei Magi* (închinarea Magilor) şi că există unele tuşe rafaeliene în redarea capului Maicii Domnului, care ne fac să ne gîndim că pictorul nostru s-a oprit în oraşul acela, ca să-şi ajute maestrul. Aşadar, popasul la Urbino nu a fost prea lung. Este adevărat că vechiul său maestru, Timoteo Viti, l-a avut cu siguranţă oaspete în atelierul său, şi probabil că acesta a primit în schimb din partea tînărului vreun desen şi poate vreun ajutor. Totuşi, pentru Rafael, vizita la Urbino a însemnat o plimbare plină de vrajă: locul, oamenii, aducerile aminte, sentimentele şi ideile au fost pentru el, în clipa aceea, doar o folositoare pregătire pentru lucru.

Poate că pentru el evenimentele s-au desfăşurat în chipul acesta: la

începutul anului 1504, decisiv pentru viaţa lui, Rafael a fost la Florenţa şi aici şi-a dat seama că pentru a se stabili acolo li era necesară o altă scrisoare de recomandare; viziunea a ceea ce, în momentul acela, se făcea acolo în domeniul artei îi apăru aşa de mare, că deveni neliniştit deoarece înţelesese că aceea era noua sa şcoală. Nu era vorba însă numai de a vedea şi de a pleca, ci de a studia cu calm, cu metodă, de a asimila, aşa cum el obişnuia, şi de aceea părăsi oraşul, cu atît mai repede cu cît prinsese în el rădăcini dorinţa de a aprofunda la faţa locului marile impresii florentine. Plecă la Città di Pieve şi se întîlni cu maestrul său şi apoi reveni la Città di Castello, ca să ducă la bun sfîrşit, inspirat cum era de viziunile oglindite în Arno, obligaţia luată faţă de familia Albizzi de a picta *Logodna*, lucrare deja schiţată pe carton, sau poate începută. Era pentru el – după cum am scris – momentul de răscruce.

Eliberat de această obligaţie şi pe bună dreptate mulţumit, urcă din nou atunci, după cum am văzut, în oraşul lui, Urbino, unde obţinu (acesta este poate adevăratul scop al vizitei sale) o scrisoare de recomandare către Gonfalonierul Republicii Florenţa, Pietro Soderini, semnată de mama aceluia care avea să-i urmeze ultimului din familia Montefeltro în palatul ducal. Scrisoarea este datată Urbino, 1 octombrie 1554, luna nostalgiilor şi a acţiunilor pline de avînt. «Cel care va înfăţişa această scrisoare este Rafael, pictor din Urbino, care, avînd multă pricepere în meseria sa, a hotărît să stea cîtva timp în Florenţa, pentru a învăţa. Ca şi tatăl lui, care a fost foarte virtuos şi devotat mie, tot astfel este fiul, discret şi distins tînăr, demn de consideraţie, pe care eu îl iubesc nespus de mult şi doresc ca el să se perfecţioneze cît mai bine, şi de aceea îl recomand Senioriei Voastre cu cea mai mare căldură; rugîndu-vă ca din dragoste pentru mine să-i acordaţi tot sprijinul şi bunăvoinţa în cele ce îi vor fi de trebuinţă, pentru că toate acele avantaje şi învăţături frumoase pe care le va primi de la Senioria Voastră, le voi considera ca făcute persoanei mele, şi le voi socoti ca un lucru nespus de plăcut, pentru care mă încredinţez dumneavoastră şi mă semnez.

JOANNA FELTRIA DE RUVERE

Ducissa Sorae et Urbis, Profetissa.» *Urbino*, 1 *octombrie* 1504.

Scrisoarea aceasta a rămas la Nola pînă în 1607. Avem informaţia că a fost vîndută pentru 200 de franci în 1856, la Paris. Apoi a dispărut. Şi scrisoarea aceasta rămîne autentică, pînă cînd se va întîmpla ca cineva să dovedească că-

i falsă.

VIII. ATENA ITALICĂ

Dacă lumea modernă n-ar fi avut informaţii despre Egiptul antic, noi nu ne-am da seama de lipsa unui minunat capitol din istoria civilizaţiei umane. Astăzi ni se pare că nu ne putem lipsi de el. În aparenţă, arta veche egipteană ne-a dat în păstrare, în mod direct, numai cîteva motive decorative, pentru că ştiinţa şi gîndirea ei ne sînt aproape necunoscute, fiind distrusă marea majoritate a posibilităţilor de contact cu ele. Astfel, anticul Egipt ar trebui să constituie o altă categorie istorică, izolată printre minunile trecutului, nici mai mult nici mai puţin ca o Renaştere în opoziţie cu un Ev Mediu, studiat după scheme şi nu după oamenii şi faptele sale reale. Între noi şi Evul Mediu este Renaşterea, după cum între noi şi Egipt se află Grecia. Mai ales există creştinismul, care, victorios, la început ne împiedică să aprofundăm unele aspecte ale vieţii şi ale sufletului egiptean. Arta egipteană, cu impasibilitatea ei, nu ne lasă decît vag să intuim valoarea acelui spirit uman colectiv, care îi făcea pe artişti impersonali, dar satisfăcuţi de munca lor anonimă. Opera de artă egipteană, secretă ca o rugăciune mută, nu a putut totuşi să-şi piardă valoarea şi bucuria ei; noi ne străduim să descifrăm numai un limbaj necunoscut, o lume ce i-a fost totuşi maestră, Eladei ce se năştea, în noua dorinţă de libertate, ce nu se resimţea în Orientul african şi asiatic. Este binecunoscută din documente influenţa pe care Grecia arhaică a simţit-o din partea artei egiptene, în redarea figurilor, deşi ea se va manifesta în opoziţie cu instinctul acela care permitea lumii greceşti să raţioneze şi deci să se descopere, să se exprime şi să se transforme.

Istoria, deşi împărţită în capitole pentru a ajuta abstracţiunea minţii şi pentru caracterul practic al studiilor, este una: omul în timp şi în spaţiu. Miracolul este mereu omul. Pico della Mirandola, iniţiind faimoasa sa *Oratio* care ar fi trebuit să fie prelegerea inaugurală la disputa celor nouă sute de teze prezentate în faţa acelor gînditori şi teologi care urmau să se reunească pentru aceasta la Roma, după Bobotează, în anul 1487 (Rafael avea 4 ani), aderă la tradiţia şi la înţelepeiunea cea mai veche din lume, care consideră omul «un mare miracol». În momentul cînd iese din mîinile lui Dumnezeu, omul este deja

un miracol, dar datorită darului divin, din creat, omul devine propriul său creator. Reprezintă aceasta intuiţia originală a filosofiei lui Pico? Este necesar să spunem că omul, nici chiar după Potopul lui Noe, n-a luat-o de la capăt: ieşind din barcă, Noe aducea cu el nu numai sămînţa lumii, ci continuarea sîngelui, a gîndirii şi a experienţei omeneşti.

Tot astfel, Grecia a asimilat în ea ceea ce era viu şi li transmitea civilizaţia egipteană aflată în declin. Ea nu s-a născut pe neaşteptate, şi nici de una singură: Micene, civilizaţia depărtată a insulelor Creta şi Sardinia, tradiţia homerică, spiritul ionic, înseşi contactele cu Egiptul prin intermediul navigaţiei feniciene, au învăţat-o acea multiplicitate a vieţii şi a gîndirii, pe care apoi a concentrat-o în Atica.

Instinctul libertăţii, hrănit de contopirea curentelor care s-au întîlnit la Atena, a intensificat procesul de formare a vieţii greceşti. Orientul era misterios, ermetic, fără surîs, înăbuşit de destine supraomeneşti; Grecia descoperă drama personalităţii umane şi face mai evidentă funcţia vieţii individuale în stat şi posibilă invenţia artei, aducînd surîsul omenesc chiar şi pe buzele sculpturilor sale; fără Grecia, în domeniul culturii, aproape că nu ne mai înţelegeam pe noi înşine. Între noi şi Grecia antică este o legătură de continuitate în lumea sentimentelor şi a gîndirii, care ne apare evidentă de fiecare dată cînd ne este dat să contemplăm o operă a artei greceşti.

Tot ceea ce era vital şi esenţial în spiritul omenesc al Eladei a trecut în Italia şi aici a rămas pentru a face să fermenteze secolele viitoare. De aceea şi astăzi numele Atenei exercită asupra noastră o impresie inefabilă.

Pentru a ne regăsi pe noi înşine cu conştiinţa artei, trebuie să refacem drumul de la Atena la Roma şi de la Roma la Florenţa. Ajunşi pe ţărmurile Arnului, trebuie să ne oprim pentru a ne duce cu gîndul în trecut. Florenţa s-a născut în afara legilor antichităţii clasice, neignorînd însă trecutul, transformînd sufletul vechilor tradiţii şi transfigurînd arta, natura şi obiceiurile.

Atena şi Florenţa sînt atît de diferite una de cealaltă şi totuşi atît de asemănătoare, ca două stranii surori, pentru că au un lucru comun: omul de artă.

Cele două oraşe reprezintă două momente esenţiale ale istoriei universale, două etape ale spiritului omenesc ce nu pot fi suprimate, *patriae*

communis studiorum. Două necropole frumoase ne-ar fi îngăduit o emoţionantă plimbare printre morminte, o scufundare în marile aduceri aminte, o hlamidă a demnităţii noastre intelectuale, dar nu descoperirea unei părţi latente a fiinţelor noastre ca persoane civilizate, ca oameni moderni. Atena şi Florenţa sînt o eternă revelaţie, două săgeţi indicatoare ale speranţei noastre de a continua să mergem pe drumul demnităţii umane.

Pentru toţi, dar mai cu seamă pentru noi, italienii, care sîntem moştenitorii direcţi în linie descendentă, există marea responsabilitate a conservării patrimoniului moştenit. De ce? Atena nu mai este; a căzut şi nu s-a mai ridicat, nu a mai încercat să reînvie. Spiritul fiinţei sale în lumea gîndirii şi a artei s-a strămutat în întregime într-un alt for. Deasupra Acropolei pietrele au rămas pentru greci mute, pentru că în portul acela se stabiliră pescari, navigatori, negustori, în timp ce învăţaţii ridicară pînzele spre Roma, să o înveţe ceea ce reuşiseră să smulgă secretelor naturii şi istoriei. Atena a rămas îngropată în locul unde se născuse, învinsă după cum spune Vergiliu, pentru a domina şi a introduce în Latiumul ţărănesc descoperirea artelor.

Reprezentînd o realitate diferită de Atena, Florenţa ne trezeşte interesul din punct de vedere intelectual; amîndouă au însă comună pătimaşa dragoste pentru artă şi pentru libertate. Atena se identifică cu Pericle, ca Florenţa cu familia Medici. Atena i-a avut în plus pe Platon şi Aristotel, Florenţa pe Rafael şi Leonardo, şi mai mult încă, după cum Sf. Toma îl considera deja creştin pe Aristotel, Florenţa a îndrăznit să viseze la împăcarea lui Platon cu Hristos. Un destin analog, misterios, le poartă pe amîndouă de-a lungul a trei secole, de la cronica politică la nemurirea artei.

Dacă pentru Atena geografia şi istoria dau explicaţii suficiente, pentru Florenţa misterul este mai profund, pentru că nu este niciun mare port, nici nu are un mare fluviu navigabil, nu a avut nicio mare armată şi deci nu a fost un stat care să facă previzibilă inevitabila ei perfecţiune în faţa Veneţiei, Pisei sau Genovei, puternice şi expansive.

Atena este hegemonică şi se anunţă prin legendele eroilor luptători, împotriva barbariei asiatice, şi prin victoria armelor cetăţeneşti; Florenţa trăieşte între zidurile ei şi în turnurile ei. Ceea ce supravieţuieşte în amintirea şi în tradiţia imperiului roman, domină în Europa toate oraşele mari aflate dincolo de Alpi; dar, în timp ce spiritul clasic era pretutindeni amorţit, şi părea mort, la

Florenţa fierbea ca sămînţa îngropată în aşteptarea anotimpului potrivit. Florenţa nu se lupta precum Veneţia ca să-şi impună puterea politică şi comercială, ci pentru a se învinge pe ea însăşi obosită de luptele unor facţiuni care se sfîşiau pentru a dobîndi puterea asupra cîtorva sute de case şi cîtorva zeci de turnuri. La ce se poate aştepta lumea de la cîteva grupuri aristocratice, care-şi dispută cartierele casă cu casă, cu preţul unor tragedii ce par exclusiv de ordin familial, şi de la explozia de interese ale viclenilor negustori şi bancheri? În schimb, Atena a barat trecerea satrapilor din Asia şi se arăta încă de la început mai completă, pentru că, în afară de aspiraţia la artă, şi-a apărat şi libertatea individuală şi a pus bazele acelui raţionalism, care este premisa întregii gîndiri moderne.

În schimb aici, pe străzile Arnului, există un popor inteligent şi interesat, care doar în aparenţă consumă totul el însuşi; oameni care, datorită amorului lor propriu exagerat, răzbunărilor şi sîngelui, aproape că au uitat pericolele care izvorăsc din lăcomiile străinilor; este o istorie exact opusă aceleia a Atenei, care a stăvilit înaintarea barbarilor; istoria Florenţei i-a încurajat şi le-a deschis porţile. La Atena, Termopile a creat premisa marilor acte de eroism; la Florenţa luptele civile te fac să te temi că cetatea se va supune primului tiran străin care se va apropia de porţile ei. Aşadar, de ce şi Florenţa devine patrimoniul tuturor popoarelor? Cauzele sînt trei: spiritul democratic răspîndit în Florenţa, caracteristic umanismului, spirit ce opune aristocraţiei de sînge gloria individului, care prin nobleţea acţiunilor proprii îşi vădeşte raţiunile superiorităţii ei; moştenirea unui Ev Mediu care este mai mult studiat şi cunoscut în sensibilitatea sa artistică şi proaspăta emoţie pentru spectacolele naturii şi, în sfîrşit, echilibrul pe care Florenţa îl dezvăluie între dragostea pentru viaţă şi pasiunea pentru cultură, pasiune depăşită de o transformare a naturii, ceea ce înseamnă Renaşterea artelor.

Omul începe acum să facă daruri nemuritoare universului: franciscanismului îi dăruieşte pe ilustratorul vieţii renăscute, Italiei – pictura, peninsulei, pe care marea o înconjoară îi dăruieşte limba sa. Franciscanismul, naşterea picturii moderne şi dulcele stil nou sînt fapte paralele care pregătesc miraculoasa epocă a artei italiene: Renaşterea.

Dante şi Giotto întemeiază acea primă unitate ideală italiană, care nu va mai fi fărîmată: este un dar pur florentin. Într-adevăr, este foarte evident că, în

această primă fază de avînt a artei şi a civilizaţiei, Florenţa nu cere nimic de la Atena, ba chiar trebuie să se opună formulei în care se cristalizase, pentru totdeauna, spiritul artistic care supravieţuise acelei lumi elenistico-bizantine. Renaşterea trebuie înţeleasă în oameni, nu studiată în schemele critice. Nicola Pisano, întemeind sculptura modernă, a trebuit să rupă lanţurile sălbăticirii care legase forme grosolane, stîngace şi schematice, ultimele încercări ale plasticii romane.

Arnolfo di Cambio reprezintă maturitatea arhitecturii într-o regiune care în secolul al XI-lea îşi exporta gustul constructiv în Sardinia şi în Corsica. De unde s-a născut un asemenea miracol?

Poate preferinţa pentru paradoxuri l-a determinat pe istoricul german Herman Grimm să creadă într-o absolută valoare a contrariilor: «În interiorul zidurilor Florenţei, locuia o populaţie nerecunoscătoare, capricioasă şi avară, formată din oameni parveniţi, meşteşugari şi negustori, cărora, de mai multe ori, puţin le-a lipsit să nu se supună intrigilor şi violenţei tiranilor străini sau autohtoni...». «Ei bine, istoria acestui oraş este înconjurată de atîta lumină, că încă şi astăzi poporul se înflăcărează la amintirea trecutului său». Această afirmaţie istorică este exactă: izvoarele sale istorice sînt cronicile, nuvelele, poezia de la Dino Compagni la Dante şi la Boccaccio; dar este o judecată parţială, pentru că acea faţă a medaliei care prezintă un popor de negustori şi de oameni parveniţi îşi are reversul ei în acea delicateţe a purtărilor şi a spiritului, care a avut ca legislator pe Castiglione şi despre care se poate spune că Florenţa a introdus-o în Europa. Foarte multe secole trebuie să fi fost necesare pentru ca plebea îmbogăţită să poată inventa amabilitatea, graţia şi surîsul îngerilor, beatitudinea contemplativă a Madonelor. Acum este evident că premisele Florenţei nu sînt doar acelea enumerate de menţionatul istoric german. Roma descoperise forţa militară şi imperiul. Secolele îşi dau roadele: ruinele etrusce şi romane de la Fiesole ne spun că dealurile acelea, care privesc desfăşurarea largă a panglicii strălucitoare a Arnului, au fost locuite din vremuri imemoriale de oameni care se formaseră în cadrul ordinei civile, al credinţei religioase şi în gustul pentru artă. Cu cît misterioasa artă etruscă ni se face mai cunoscută, cu atît mai mult ne surprinde o civilizaţie care este cel puţin contemporană cu aceea a insulelor ionice şi egee.

Nu aţi observat oare că arta funerară etruscă cunoaşte poziţii omeneşti

pline de graţie, care au fost necunoscute artei egiptene? Femeile etrusce tolănite pe sarcofagele de teracotă au gesturi de omenească graţie feminină: ridică vălul care alunecă de pe cap, abandonează molatic braţul, sau ţin în mînă o oglindă, o bijuterie. Acesta este un punct de legătură cu arta greacă matură, care chiar şi împotriva triumfului morţii, deseori a căutat iluzia sau a sculptat imnul vieţii. Italia, pretutindeni în contextul crepusculului european, este în întregime civilizată şi rafinată. În timp ce aiurea mai dăinuia viaţa plină de superstiţii a pădurii, în aceeaşi insulă a Sardiniei se înălţaseră deja cu miile turnurile care sînt enumerate în primul capitol al arhitecturii din Occident. Pe lîngă aceasta, în întregul Ev Mediu, marea tradiţie romană nu se întrerupsese niciodată; după ce a dispărut imperiul, au rămas moravurile, legile, administraţia, obişnuinţa şi poporul. Florenţa a pregătit în frămîntarea istoriei renaşterea inepuizabilului geniu italic: germinaţie foarte înceată pentru că adînci erau seminţele, dar foarte rapidă înflorirea după ce mugurii fură atinşi de soarele cel cald[1].

În secolul al XII-lea se maturizează marile roade. Opera lui Dante este o premisă culturală şi educativă, care ar fi prin ea însăşi o glorie pentru oricare alt popor. Vremea Sfîntului Francisc şi a Sfîntului Dominic consfinţise deja valorile omeneşti, făcîndu-le să devină fermenţi activi de viaţă interioară, de activitate economică şi de creaţie artistică. Istoricul englez G. F. Young, care a dovedit că rîvneşte la cetăţenia de onoare a Florenţei, tipărind în două volume o atractivă istorie a familiei Medici, prin intermediul căreia se face istoria oraşului crinului, căutînd prin comparaţie cu Veneţia să explice înflorirea artistică, într-adevăr mai curînd unică decît rară, citează părerea scriitoarei Oliphant din lucrarea *I costruttori di Venezia* (Constructorii Veneţiei): «doamna Oliphant demonstrează-serie Young... Că adevărata cauză pentru care Veneţia nu a dat naştere la oameni eminenţi trebuie căutată în dragostea exagerată pentru bani. Un neam care se preocupă prin excelenţă cu cîştigarea banilor şi risipirea lor, nu poate niciodată să pătrundă în acele mari căi din care mintea se înalţă spre culmile cele mai măreţe. Şi Florenţa iubea banul, dar nu îl considera principalul ei interes. Şi astfel, avem această semnificativă situaţie: cu pasiunea ei pentru artă şi pentru doctrină, cu lunga ei serie de oameni nemuritori în orice ramură a cunoaşterii, Florenţa este aceea care conduce

1 V. Giorno senza sera (Zi fără soare) de R. Branca, p. 81 – 95, « La Scuola » Editrice, Brescia, 1950 (N. a.).

civilizaţia Europei». Dar dragostea pentru artă nu se naşte dintr-o dată, după cum nu te naşti artist: este rezultatul unei sinteze de atitudine şi de cunoştinţe, care nu se improvizează într-o singură generaţie de negustori. La Florenţa erau artişti pînă şi negustorii şi bancherii. Şi deoarece cei din familia Medici au fost şi bancheri ai regilor şi ai împăraţilor, trebuie să conchidem că la alţii banul a produs atenuarea unei fireşti tendinţe spre educaţia estetică; pentru florentini însă a fost unul dintre mijloacele care au favorizat şi au creat opere nemuritoare. Cetăţenii Florenţei, prin comerţul cu articole de manufactură şi prin speculaţii financiare, finanţau jumătate din puterile vremii, pentru că vedeau în ban un instrument de cuceriri morale, intelectuale şi estetice. Sînt celebre anunţurile publice pentru concursurile care aveau scopul de a face mai frumoasă Florenţa, ce erau iniţiate de către Signorie şi care conţin expresii ce dezvăluie conştiinţa pe care poporul acela o avea despre sine. Arnolfo di Cambio a primit comanda Catedralei, cu porunca de a o face ca «o inimă foarte mare, deoarece ea izvora din sufletul cetăţenilor, toţi uniţi într-o singură vrere».

Celebru este concursul public, lansat în 1403, care chema la Florenţa pe «toţi maeştrii consideraţi cei mai buni în Italia», pentru uşile Baptisteriului, «îl Bel San Giovanni», în care au fost învinşi genii ca Brunelleschi, Donato di Betto, Bardi zis Donatello, Iacopo della Quercia, Nicolò D’Arezzo şi alţii. Donato şi Brunelleschi, concurenţi, recunoscuseră meritele învingătorului, un tînăr de douăzeci de ani, Lorenzo Ghiberti: acesta şi-a consacrat întreaga viaţă modelării celor zece panouri şi cornişelor, mai veşnice decît însuşi bronzul în care au fost turnate, şi pe care cel mai mare sculptor al tuturor timpurilor, Michelangelo, avea să le definească porţi demne de paradis.

Din punct de vedere moral, cel care a învins a fost însă Brunelleschi care, aproape cîştigător, după ce a reexaminat schiţa panoului lui Ghiberti, a renunţat la propunerea sa, pentru că proiectul lui Ghiberti i-a apărut ca revelaţia unui geniu al sculpturii.

Giotto schiţase şi începuse mai înainte construirea unei clopotniţe care şi astăzi încă aşteaptă să fie egalată, dacă vreţi, dar nu întrecută. Brunelleschi, sculptorul care se considera onorat de a fi fost învins de Ghiberti, însufleţeşte cetăţenii pînă în cele mai obscure hanuri, cu propunerea făcută la un alt concurs: să înalţe cea mai mare cupolă din lume. Una fără precedent, aşa cum

nu se mai văzuse niciodată. Numai romanii, devenind discipoli cunoscători ai milenarilor maeştri etrusci, îndrăzniseră să ridice o cupolă amplă, dar mai scundă şi susţinută pe ziduri ciclopice, aceea a Panteonului. Acum doar «un nebun» putea să satisfacă uriaşa ambiţie a florentinilor, a întregii populaţii din Florenţa, de a înălţa spre cer cupola, construind-o fără schele ridicate de la pămînt. O atare îndrăzneală i-a înspăimîntat pînă şi pe foarte inteligenţii experţi tehnici şi pe consulii breslelor, care s-au simţit învinşi de unul care era mai inteligent decît visaseră ei.

Astăzi, a construi la 300 de metri cu beton armat este o problemă de calcul, ce poate fi rezolvată de studenţii ingineri constructori, dar ca să pui în secolul al XV-lea pietrele în formă de arc la peste o sută de metri înălţime, avînd ca model doar o micuţă machetă... din lemn, rod al imaginaţiei, era ceea ce tehnicienii de atunci considerau o nebunie.

Dar cupola s-a ridicat între 1420 şi 1” 6 şi este şi acum acolo, înaltă, ca să domine de deasupra Arnului peisajul Florenţei, ca să uluiască în secolul zgîrie-norilor pe cel care ştie ce forţă nespusă şi bogată în puteri de neînlăturat este piatra legată nu prin fierul calculat şi prin măsuratul ciment, ci prin previziunea geniului. Cine priveşte de jos, din cauza necunoaşterii, consideră cupola ca ceva normal, tot aşa ca fiul celui bogat, care nu s-a străduit să-şi adune el averea; dar urcînd sutele de trepte care te duc sus, sus în vîrf, observi că la încrucişarea vîrfurilor acoperişului înălţat în gol, apăsînd pe flancuri, se află un mic templu de culoare albă, alcătuit din blocuri enorme de marmură, care cîntăresc cine ştie cîte sute de tone!

Dar la urma urmelor, ceea ce contează este faptul că toate acestea sînt frumoase, uluitoare. La picioarele tale se află Florenţa: Orsanmichele, Palazzo Vecchio, Bargello şi toate celelalte palate... intacte. În jurul aceloraşi dealuri unde s-au născut geniile. Nu o lume de amintiri şi de ruine, ci turnuri şi case locuite de acelaşi popor cultivat şi inteligent, care vorbeşte aceeaşi limbă ca şi Dante, care are acelaşi profil ca al statuilor şi al portretelor, care dovedeşte din cînd în cînd că vrea să fie moştenitorul unui patrimoniu care este al lui şi pe care îl conservă ca pe o proprietate a sa; valorificîndu-l în prezent, este gata oricînd să-ţi arate documente în regulă, care atestă descendenţa directă din strămoşii de la care păstrează totul: steme, documente, monumente şi proprietăţi de familie. Florenţa care ne interesează pe noi, aceea a artei,

înfloreşte aşadar în acel glorios Ev Mediu roman şi creştin, care a salvat, a păstrat, a transmis şi i-a învăţat literele şi artele pe primii maeştri arhitecţi cu care a visat să facă Florenţa frumoasă. Cercetînd vechile stampe în care se văd clădirile oraşului vatră, vom înţelege ce impresie trebuie să fi provocat construcţia romanică a Baptisteriului solemn în centrul unei pieţi înconjurate de căsuţe şi mici palate; poate Dante a cules din gura poporului apelativul de «bel San Giovanni», pivotul în jurul căruia a iradiat dorinţa pentru lucruri frumoase şi nemuritoare. Construcţia Domului, încredinţată lui Arnolfo di Cambio, a început în 1298. Apoi a purces să se ridice Clopotniţa lui Giotto şi mai tîrziu logia lui Sangallo: astăzi piaţa şi spaţiul din jurul Baptisteriului sînt încă aşa cum le-au visat şi le-au vrut acum cinci sute de ani consulii breslelor şi adunările artiştiior florentini, chemaţi cu zecile la disputa zeilor. Aproape în acelaşi timp se înălţa la doi paşi de acest centru de admirabile arhitecturi religioase, acela ce trebuia să fie sediul solemn şi robust al puterii civile, care voia să se simtă sigură împotriva tuturor dezordinelor străzii: Palatul Signoriei, un cub pe care se ridică aproape deplasat de la centru, ca să supravegheze mai bine încrucişarea cartierelor, un turn care pare sprinten ca o stîncă şi care este, în schimb, dacă te urci în interiorul lui, un prea puternic gigant. Ceea ce uimeşte la aceste opere este faptul că ele sînt modele unice, absolut noi în istoria artei, create de o fantezie neaşteptată. Minune şi mai mare este că, pe o bucată de teren, care nu depăşeşte un kilometru pătrat, au fost construite şi adunate în scurgerea a trei secole (cîte i-au trebuit Atenei să-şi întemeieze o civilizaţie) multe dintre cele mai frumoase lucruri care au ieşit vreodată din mintea, din inima şi din mîinile omului. Cert este că există mai multă inteligenţă şi artă pe această bucăţică de pămînt, udată de Arno, decît în toată America.

Mai mult decît atît, niciuna din toate celelalte naţuni ale lumii nu a avut niciodată, şi poate nici nu va aduna vreodată, într-o perioadă de timp identică, atîţia artişti şi atîtea genii. În arhitectură, o revoluţie a fost realizată de Filippo Brunelleschiv un geniu care, să nu pară un paradox, a realizat arcul care părea că fusese deja descoperit şi epuizat în funcţiile şi expresiile sale de către romani; Filippo l-a făcut să devină din nou ceea ce trebuie să fie, şi aceasta pe neaşteptate, într-un moment în care dominau două moduri de a construi: fie arcul ogival, cu tot avîntul vertical care îl însoţea, fie masiva zidărie romanică

care, în mod necesar, se închidea în sine, împotriva atacurilor şi asalturilor continue ale unui popor agitat. Dar pentru a înţelege originalitatea acestui geniu, ar trebui să te poţi transpune într-o stare de o deosebită delicateţe, în această piaţă, una din cele mai armonioase din lume, cu o sensibilitate clasică dar necontaminată şi netulburată de cunoştinţele de mai tîrziu şi de succesivele împerecheri ale coloanelor cu arcul. Atunci, şi numai atunci, *Ospedale degli Innocenti* ne va dezvălui în întregime ce înseamnă aportul geniului în artă.

Pentru a ne menţine la poezia figurativă, să nu ne ocupăm de literatura de la Boccaccio la Petrarca. Ajunşi la Masaccio vom vedea că pictura creată de Giotto s-a maturizat puternic, în aşa fel încît se poate spune că a cucerit dintr-o dată prin sobra ei forţă expresivă, şi prin libertatea alcătuirii compoziţiei, secolele viitoare ale picturii moderne. Cu Donatello, care aşezase într-o nişă a turnului Orcagna, în Orsanmichele, un Sfînt Gheorghe care este revelaţia unei noi sculpturi, deosebindu-se de cea greacă printr-un caracter esenţial al corpului atît de expresiv, încît opera este diferită dar nu inferioară celei a lui Fidias, se putea conchide acum că spiritul creator al omului atinsese apogeul, adică cea mai mare înălţime a unui nou arc de civilizaţie, al treilea după Roma şi după Atena. Nu mai este nimic de aşteptat, decît o extindere pe suprafeţe mai vaste a gustului şi a acestei culturi, care era floarea inteligenţei şi sentimentului umanistic. A aprofunda nu era posibil, ci doar a se da o dezvoltare orizontală în diversitatea aceloraşi motive, într-adevăr, de la Duccio di Boninsegna, pictor genial de tablouri cu acţiuni de mare naturaleţe, la Simone Martini, pictor suav şi poetic, şi pînă la cei din familia Lorenzetti, pictori de o intensă voiciune spirituală şi creatori de mari scene, Siena, după ce inventase culorile, ba chiar o nouă culoare şi o nouă căldură în pictură, dădea oarecare semne de oboseală şi de istovire. În schimb, Florenţa are un dublu şi adînc izvor de vitalitate: studiul artei antice, veşnic izvor generos de lecţii neasemuite şi propria ei raţiune, concretă dar cultivată, ce a supravieţuit în toate acţiunile mari de-a lungul unui Ev Mediu numai în parte cunoscut nouă, dar cu siguranţă mai bogat în viaţă şi în cultură decît li se pare multora. Din cele două curente contopite se năştea o bogăţie expresivă, care trebuia să explodeze în viaţa oraşului. Şi pînă astăzi le-a rămas florentinilor din această bogăţie coloratura în viaţa de fiecare zi şi în limbaj, care, uneori, în situaţiile

mai obişnuite se preface în fiecăreală, vorbă de duh, spirit de observaţie, sau într-un foarte savuros mod de prezentare a oamenilor şi a lucrurilor; în fond, este atitudinea care face să apară mereu şi le aprofundează valorile umane ale vieţii. De aceea, Şcoala florentină nu s-a redus niciodată la dulcegării, şi dacă a considerat culoarea una dintre bucuriile cele mai curate ale picturii, a fost atentă să-i dea acea bază constructivă care se transpune în viaţă în limbajul desenului. Geniile au fost elevii celor mari: Donatello a fost maestrul lui Verrocchio, Verrocchio maestrul lui Leonardo; dar Donatello şi-a ales singur maeştrii din antichitatea clasică şi nefiindu-i de-ajuns Florenţa, şi-a completat la Roma educaţia artistică. Cînd Domenico, fiul lui Tommaso Bigordi, zis Ghirlandaio, datorită frumoaselor ghirlande care ieşeau din mîinile lui foarte îndemînatice de artizan aurar, picta pe zidul aflat la locul destinat corului din biserica Santa Maria Novella (14851490), capodopera lui cea mai sărbătorească şi nobilă, printre ucenici îl avea pe acela care, după aceea, a devenit Michelangelo. Dar chiar şi Ghirlandaio nu este decît ultimul dintre ilustratorii foarte plăcuţi ai mediului şi ai cronicilor florentine, precedat fiind de Filippo Lippi, de Benozzo Gozzoli, de Gentile da Fabriano şi de mulţi alţii care, pornind de la codice, transformară miniaturile în gigantice picturi în frescă, pe pereţii bisericilor şi ai palatelor.

Cînd pictorul despre a cărui viaţă şi operă vorbim s-a hotărît să treacă zidurile Florenţei, avusese deja printre maeştrii săi nemijlociţi pe Pier di Meleto, Timoteo Viti, Pietro Perugino, iar alţi cercetători îl adaugă şi pe Francia, Melozzo da Forli, un crescendo de valori care este foarte evident; aproape întregul Quattrocento era deja mai mult sau mai puţin filtrat prin conştiinţa lui: numai din oraşul familiei Medici sosesc ştiri despre alte minuni posibile. Cînd Michelangelo s-a născut la Caprese (Arezzo), cu opt ani mai înainte de Rafael, la Florenţa sosise deja din munţii Apuani marele bloc de marmoră din care, din însărcinarea administraţiei catedralei, un bun artist ar fi trebuit să scoată o figură gigantică de profet. Dar sculptorul lasă braţele în jos cu resemnare, după ce în zadar lovise cu dalta şi ciocanul în coloana înălţată cu trudă în curtea bisericii Santa Maria del Fiore: marmura a rămas acolo mulţi ani. Donatello a văzut-o, s-a uitat cu atenţie la ea, dar nu s-a simţit în stare de a scoate o sculptură. Au mai trecut treizeci de ani şi, în cele din urmă, blocul a fost oferit tînărului Michelangelo, care l-a acceptat prin contract în luna august a anului

1501, începînd aproape imediat munca: treizeci de luni de trudă pătimaşă! În ianuarie 1504, în timp ce Rafael se gîndea la întoarcerea sa la Urbino, cei mai desăvîrşiţi maeştri ai artei din Florenţa erau convocaţi de Consulii corporaţiei ţesătorilor de lînă, pentru a stabili unde ar putea să fie aşezată în mod mai avantajos statuia. Printre aceia care şi-au dat părerea au fost pictorii Botticelli, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Perugino, Piero di Cosimo, Cranacci, arhitectul Giuliano da Sangallo şi, ca şi cum n-ar fi fost de ajuns, Leonardo da Vinci. În vremurile acelea, pentru lucrările de artă se obişnuia să se ceară părerea celor competenţi; dar poate că nu multora li s-a întîmplat să-şi poată descoperi propria lor artă în faţa unor artişti atît de valoroşi, prin sensibilitatea sau prin orientarea lor, şi după cum era firesc să fie, nu toţi prietenoşi faţă de artistul care se impusese impetuos, deşi avea o viziune foarte personală. În timp ce prin discuţii şi întîmplări caracteristice, diferite păreri se agitau în jurul extraordinarului simbol de tinereţe, *David*, Leonardo picta misteriosul surîs al *Giocondei* în portretul ce o înfăţişa pe Mona Lisa.

Acesta este momentul în care Rafael îşi face nerăbdător intrarea în capitala Renaşterii. Nimeni nu putea să-l ia în seamă; însuşi Perugino nu avea niciun motiv de a fi îngrijorat de aceasta, deoarece era sigur de a-l fi format după chipul şi asemănarea sa, şi de a-l fi făcut prizonierul formulelor sale.

Rafael sosea la Florenţa cu întîrziere: nu avea de spus nimic nou şi nici de propus vreun canon în maniera lui Perugino acolo unde supremaţia absolută era disputată de doi giganţi opuşi: Leonardo şi Michelangelo, şi unde locurile secunde erau disputate de zeci de genii ale artei; unde printre multiple şi mature afirmaţii, nu mai era posibil să spui un cuvînt propriu şi să-l faci să fie ascultat de un popor care tocmai atunci făcea cunoscute lumii pasiunea libertăţii şi bucuria unei civilizaţii renăscînde. Mai mult încă, Rafael a atins deja o maturitate şi poate aceasta i-ar putea fi recunoscută. Ciclul urbinato-umbrian din viaţa lui de pictor este complet, s-a închis, şi nu are cale de ieşire, iar Rafael nu face impresia că ar fi tînărul acela care să ştie să se elibereze; ca pictor el era un al doilea Pietro Vannucci. Abia dovedise capacităţi spirituale proprii, pe care noi cu uşurinţă reuşim să le surprindem astăzi, însă care, în vremurile acelea, la cumpăna dintre secolul al XV-lea şi al XVI-lea, printre personalităţi artistice care merg de la extremul ideal de realism dens al lui Masaccio, la hipersensibila idealizare a lui Botticelli, nu era posibil să fie

apreciate. Cum să-ţi faci astfel un drum de trecere şi să te evidenţiezi? Cel mai puţin potrivit pentru asta era tocmai fiul lui Giovanni Santi, care se dovedise atît de ascultător şi răbdător, suportînd influenţa totală a celor mai predominante şi caracteristice personalităţi ale timpului său. Să fie foarte, foarte clar că dacă ar fi murit în 1504, numele său în artă ar fi acela al unui mare pictor ajuns la hotarele posibilităţilor sale, care a depăşit pe Perugino prin Perugino, şi poate, În acest caz, s-ar fi putut vorbi de un sfîrşit prematur; dar nimeni n-ar fi putut deplînge geniul care a încetat din viaţă şi ar fi fost îngăduită numai admiraţia pentru un prea neobişnuit şi minunat tînăr, venit de la curtea din Urbino, la cel mai cunoscut Atelier de Artă din Perugia, care s-a impus în primul plan al picturii secolului al XV-lea.

IX. ÎNTRECEREA GIGANŢILOR

Înfăţişarea Florenţei, atunci cînd Rafael a ajuns aici poate fi reconstituită atît prin imaginea acelei părţi care a rămas aproape intactă pînă în zilele noastre cît şi cu ajutorul unor stampe şi picturi din secolul al XVI-lea; printre acestea, în muzeul San Marco, se află o pictură anonimă din şcoala florentină, ce reprezintă martiriul lui Girolamo Savonarola; ei bine, măreţia turnurilor numeroase şi întunecate, a palatelor particulare, a monumentelor de artă şi a bisericilor, în comparaţie cu micile case ale poporului, este mai sugestivă, dar fizionomia Florenţei era determinată deja, fără putinţă de confuzie. În alte tablouri din perioada aceea, găsim o mai definită ambianţă totală între trandafiriu şi galben, în care se văd multe portice, mai prietenoase, cu logii ce dau în stradă, care invită femeile să se oprească pentru fiecăreala de peste zi, şi pe nobili să schimbe între ei ultimile ştiri referitoare la comerţ şi la politică. Şi, deoarece casele în care locuia marea majoritate a populaţiei erau mici şi scunde, era şi mai mare triumful acelor monumente religioase şi patriciene care au constituit întotdeauna ambiţia şi mîndria florentinilor, şi, dacă-mi este îngăduit, a lumii întregi. Familia Medici, de aproape o sută de ani, Începuse cucerirea oraşului, ridicîndu-se de la modesta condiţie de negustori la aceea de bancheri şi, în sfîrşit, la titlul de cea mai ilustră şi influentă curte din Europa.

O astfel de cucerire, înainte de toate, nu putea să fie săvîrşită decît dinăuntru şi aceasta din cauza opoziţiei poporului la orice formă de guvernare tiranică, care ar fi limitat libera exprimare a vieţii şi a spiritului cetăţenesc; în

plus poporul florentin era într-adevăr foarte vioi, oriîncotro s-ar fi mişcat şi, cînd găsea cu cale, era gata de răscoală. Familia Medici a ştiut să se impună cu tact, energic dar uşor, acţionînd în toate ca nişte florentini, şi avînd aerul de a apăra cu tot sufletul spiritul de libertate care se înscăunase în mod viguros pe malurile fluviului Arno. De aceea, calea cuceririi puterii a fost pentru Medici mai mult aceea a protejării instituţiilor orăşeneşti, a artei şi a culturii, decît aceea a armelor. Ciudată soartă pentru un ţinut ca Toscana, cale de trecere pentru toate războaiele, care coborînd din miazănoapte, ţinteau spre Roma. Pe atunci, Italia se considera sprijinită de un triunghi în care: Veneţia reprezenta, prin aristocraţia comerţului, punctul de forţă pentru moment inexpugnabil, Milano cu familia Visconti, consolidată prin supunerea Genovéi, reprezenta punctul de sprijin imperial al forţelor Ghibeline italiene, în sfîrşit, Florenţa guelfă, nucleul în jurul căruia se polarizau multe forţe ale burgheziei naţionale. Cei din familia Medici, în contact cu poporul, au ştiut să fie burghezi şi artişti, cei mai fericiţi tirani în numele libertăţii, florentini printre florentini. Izgonirea ducelui d'Atene (tiranul Gualtieri di Brienne), care a fost asediat în palatul său şi constrîns să abdice în 1343, doarece se legănase în iluzia că va putea supune Florenţa puterii sale, cu sprijinul familiilor aristocratice, a rămas un episod celebru în care florentinii, răsculîndu-se cu arme în mînă, şi-au reafirmat spiritul lor incoercibil de independenţă. În faimoasa revoltă a Ciompilor (dărăcitori de lînă) din 1378, adică a meseriaşilor care aparţineau renumitei Corporaţii a Lînei, într-o năvalnică răscoală, desăvîrşită în mai multe etape, florentinii au avut ca scop eliberarea din servitute a claselor de jos şi au ajuns prin Michele di Landò, ales Gonfalonier al justiţiei, la un regim cu caracter pur popular.

În manifestările acelea violente, în care se concretiza caracterul anarhic al Signoriei din Florenţa, familia Medici, de la străbunul Giovanni di Bicci, la Salvestro şi apoi la Cosimo cu care se începe Signoria della Città (1434), rînd pe rînd s-a străduit sau să arate că aparţine poporului, şi că vrea să-i apere interesele, sau, după ce l-a satisfăcut împotriva celor «mari», să se ţină deoparte, pentru a se erija în arbitrii de neîntrecut ai dreptăţii şi ai libertăţii.

Mai mult încă, deoarece lupta dintre democraţie şi aristocraţie se desfăşura în mediul Breslelor artelor, substratul era economic, iar familia Medici, care se impusese prin cîştigurile dobîndite prin comerţ şi prin îndemînaticele operaţii financiare, a găsit punctul şi momentul potrivit pentru a

se introduce în afacerile publice şi politice ale Florenţei. Neînţelegerea internă dezbina toate nucleele de viaţă italiană şi Florenţa se lansează în lupta claselor purtată între «breslele minore» şi «breslele superioare», în timp ce intervenţiile necesare din partea împăratului şi a Bisericii nu creau avantaje sensibile celor care se certau.

Impulsul dat de familia Medici reînnoirii edilitare a oraşului, dezvoltării artelor figurative, culturii umanistice şi nu mai puţin serbărilor, cultul teatrului şi al carnavalului, reînviind într-un spirit nou tradiţiile antice, exprimă şi constituie un stimulent pentru toţi. Aceste cronici florentine sînt cunoscute în toată lumea şi nu s-au terminat încă admiraţia şi lauda ce li se aduce de către istoricii de pretutindeni. Domnia principelui Lorenzo dei Medici, supranumit Magnificul, a fost asemuită cu epoca lui Pericle, rezumînd în ea esenţa unei perioade din civilizaţia lumii, ca şi acea eternă şi nepăsătoare bucurie de a trăi, simbol al unei tinereţi perene:

Cît e de frumoasă tinereţea care trece repede însă, cine vrea să fie fericit, să fie, de ziua de mîine nu ai nicio siguranţă!

Cuvintele acestui semnificativ imn cavaleresc îi aparţin chiar lui Lorenzo. Dar Florenţa înseamnă şi predica plină de dojană a lui Savonarola. În 1494, Medicii fură alungaţi din Florenţa. Se vor întoarce apoi în 1512.

De la Cosimo I, zis *pater patriae*, la Lorenzo Magnificul, Medicii au fost toţi catolici, deoarece educaţia lor a fost făcută în spirit creştin. Părintele Patriei fusese instruit şi educat într-o mănăstire florentină a Camaldolesilor, pe lîngă care funcţiona o şcoală umanistă, şcoală celebră prin învăţaţii care predaseră acolo, de la Traversări la Pucci. Şi nu trebuie să trezească uimire faptul că întemeietorul faimoasei Academii platonice a fost Cosimo cel Bătrîn, şi că acesta a încredinţat preşedinţia Academiei celebrului umanist Marsilio Ficino, deoarece cunoaşterea şi aprofundarea preceptelor filosofului grec, revenit la modă, devenise o necesitate pentry sufletele tuturor creştinilor culţi. Această preferinţă pentru Platon a fost păstrată şi de Lorenzo, care a făcut încercări memorabile ca platonismul său să nu jignească credinţa şi în limita posibilităţilor să împace cele două doctrine filosofice. Fără îndoială se exagerează cînd se consideră că dragostea pentru cultura clasică şi pentru arta lumii păgîne a dus la o înlocuire a credinţei creştine printr-un neopăgînism,

care să schimbe morala Evangheliei prin morala apusei lumi păgîne. Nu trebuie să confundăm mai marea libertate de viaţă care survenise, ca şi unele delăsări derivate din bunăstare, cu cultul artelor şi al literaturii greco-romane, considerat aproape o erezie. Pe de altă parte, regăsirea valorii poeziei şi a vieţii de către umanişti secolelor al XV-lea şi al XVI-lea nu este decît o recunoaştere deplină a valorilor umane, faţă de valorile religioase propriu-zise.

Oamenii păcîtuiau, dar îşi mărturiseau păcatele; artiştii şi gînditorii Renaşterii florentine nu au aşezat în nişe, în locul Sfinţilor, afirmarea greşelii. Nu a fost o reîntoarcere la trecut, ci o mai mare şi diferită descoperire de valori omeneşti şi artistice. Cosimo a fost constructorul acelei Mănăstiri a Sfîntului Marcu, care a devenit atît de celebră şi unde îşi rezervase o chilie în care se retrăgea pentru a medita şi a-şi deplînge păcatele. În aceeaşi mănăstire, în care fiecare chilie a fost împodobită cu pictura serafică a lui Fra Giovanni da Fiesole zis şi Beato Angelico, un călugăr înflăcărat, Savonarola, chinuit de o fanatică pasiune, care îl făcea să vrea triumful lui Hristos ca Rege în inima societăţii publice, se închidea pentru a medita asupra violentelor şi profeticelor sale explozii apostolice. El se răzvrătea împotriva corupţiei timpurilor, tîrînd după sine pe ascultători, datorită unei formidabile elocvenţe şi cu o inteligenţă fascinantă sugera sentimente apocaliptice. Era o atitudine firească, faţă de decăderea conduitei morale, într-un moment în care religia catolică suporta din multe părţi asalturi doctrinare care o subminau şi o puneau în primejdie. Şi, într-adevăr, acţiunea sa, în acele vremuri nesigure şi de lipsuri, a mişcat poporul, care se vedea capabil de opere de caritate şi de acţiuni îndreptate spre restaurarea moralităţii publice.

Michelangelo a fost un ascultător atent al lui Savonarola: limbajul penitent şi mustrător al călugărului suna plăcut în urechile poetului durerilor umane. Firește, pasiunea pentru cîte o facţiune a acţionat şi în sufletele discipolilor şi adepţilor lui Savonarola numiţi *Piagnoni*[2]. Împotriva Piagnonilor, care nu reuşesc să evite excesele formale, se ridică duşmanii lor, *Arrabbiati*[3], care se coalizează cu *Pallesch*[4]—– prietenii familiei Medici (denumiţi aşa pentru bilele sau pilulele pe care le aveau pe stemă), determinînd interzicerea predicilor călugărului. Aceasta a dus la prăbuşirea mişcării sale care îl

2 Plîngăreţii, it. (N. trad.)
3 Furioşii, it. (N. trad.)
4 Bilele, it. (N. trad.)

proclamase pe Iisus Hristos Rege al Florenţei şi care, invadînd tărîmul politic într-o neînduplecată luptă de partide, preconiza bune dar neordonate forme de mîntuire creştină, amestecate din păcate cu pasiuni partinice, care au tulburat grav ordinea publică. În restabilirea ordinii, Episcopul de Volterra, din familia Soderini, a avut unele succese. Dar Savonarola, condamnat la moarte de oamenii Signori ei, a murit pe rug la 23 mai 1498: sfîrşit trist şi poate nedrept, căruia însă chiar umanitatea intransigentă a călugărului dominican îi dă unele justificări posibile. Machiavelli, la vremea aceea, era un funcţionar administrativ şi politic. Libertatea Florenţei era ameninţată de două puteri: aceea a fugarilor Medici, care aveau totuşi în oraş prieteni şi simpatii puternice, şi cea a lui Cesare Borgia care triumfa peste tot şi de la care cei din familia Medici încercau în zadar să capete sprijin. Aşadar, Florenţa scăpase de curînd de emoţii mari. Căderea familiei Borgia a scăpat-o de un coşmar, iar moarţea lui Piero dei Medici, care se înecase în timpul bătăliei de la Garigliano, uşură sufletul guvernanţilor florentini de orice îngrijorare.

Anul 1504 este acela care găseşte spiritele liniştite şi dispuse a se întoarce la lucrările de artă. Tocmai în acest interval, legat de evenimentele medicee, fiul pictorului Giovanni Santi din Urbino îşi stabileşte locuinţa la Florenţa, cucerind o neaşteptată poziţie în Olimpul Renaşterii. Gonfalonierul republicii era Pier Soderini, ales în 1501, şi confirmat pe viaţă în anul următor. El se bucurase de încrederea lui Piero dei Medici, care l-a avut ca ambasador. Om politic mediocru E incapabil, a contribuit totuşi la o reformă legislativă şi a acceptat propunerea făcută de Nicolò Machiavelli de a constitui la Florenţa o miliţie permanentă. Portretul lui, care se află la Uffizi, nu ni-l înfăţişează ca pe un bărbat puternic şi inteligent, ci aşa cum l-a prezentat în cele din urmă istoria: aşezat şi şovăielnic. Dacă a continuat să o ducă astfel înainte, pentru o bucată de vreme, aceasta s-a datorat caracterului său curtenitor, temperamentului său optimist şi marii lui dragoste pentru cultură. Deşi ordinea nu era restabilită pe de-a-ntregul, Florenţa era încă plină de splendoarea de care se bucura de la Lorenzo Magnificul; moartea acestuia (1492) este încă prea recentă pentru a se vorbi de declinul unei seculare structuri politice care ajunsese la un deplin echilibru, identificînd soarta unei familii cu puterea unui guvern care, admirat în Europa, nu a făcut să se nască în sufletul florentinilor părerea de rău pentru vechea libertate pierdută.

Artiştii şi umaniştii fuseseră rechemaţi la Florenţa în acel celebru Palat din via Larga, opera lui Michelozzo (1” 0), care a găzduit monarhi şi eruditi de frunte ai culturii, ca Ficino Marsilio, Pico della Mirandola, Poliziano, Filelfo sau Bembo; să creeze o corespondenţă între viaţă şi artă era preocuparea dibace şi fundamentală a cîrmuirii familiei Medici.

Pier Soderini beneficiază de roadele unei tradiţii; şi dacă numele lui iese acum la iveală, în relatarea noastră, aceasta se datoreşte forţei inerţiei, motiv care nu-l face mai mare! Giorgio Vasari îl pomeneşte ca victimă a unei glume nevinovate făcută de Michelangelo, tocmai în anul acela care pe noi ne interesează atît. Michelangelo a vrut să-i avertizeze pe oamenii politici să nu formuleze păreri despre artă cînd nu se pricep la aşa ceva. Pier Soderini venise să vadă statuia care-l reprezenta pe *David* şi care, în vederea transportării ei la locul aşezării definitive, fusese pusă într-o cuşcă de lemn, legată cu multe funii şi suspendată în gol, ca să nu fie lovită şi stricată. Michelangelo simţea din cînd în cînd nevoia executării vreunei mici retuşări şi se urca sus, ca să mai cioplească puţin cu dalta. «Tocmai cînd Michelangelo îndrepta pe ici, pe colo, – povesteşte Vasari, şi episodul este foarte instructiv – a apărut Pietro Soderini, căruia statuia îi plăcuse nespus de mult, şi i-a spus artistului că i se părea că nasul acelei figuri este prea mare. Michelangelo, dîndu-şi seama că gonfalonierul se afla sub gigant şi că din această cauză nu putea să vadă corect, pentru a-l mulţumi, se sui pe podul care se afla în spatele statuii, apucă cu grabă în mîna stingă o daltă şi puţină pulbere de marmură de pe scînduri; apoi, ciocănind uşor în nas, lăsă să-i cadă din mină, puţin cîte puţin, pulberea pe care o luase de pe schelă, dar lăsă nasul aşa cum era. Apoi, privind în jos la gonfalonier, care stătea şi se uita, spuse:

— Priviţi-o acum.

— Îmi place mai mult, i-a răspuns gonfalonierul, i-aţi dat viaţă.

Şi astfel, coborî Michelangelo făcînd haz şi compătimindu-i pe aceia care, vrînd să arate că se pricep, nu ştiu ceea ce spun». După părerea Ducilor protectori ai familiei Santi, Pier Soderini era acela care trebuia să-i deschidă tînărului artist porţile capitalei artei, iar aceea care a întocmit scrisoarea de recomandare pentru Gonfalonierul Republicii florentine, a fost, aşa cum am văzut, Giovanna, fiica ducelui Federico, mama lui Francesco Maria della Rovere, devenit apoi duce de Urbino.

Deşi uneori criticilor le place să pună la îndoială valoarea istorică a acelei scrisori, pe care am citat-o deja, ea are toate caracteristicile autenticităţii.

Scrisoarea aceasta preţioasă întăreşte implicit celelalte diferite informaţii: înainte de toate, că «pierderile aduse de nedreapta invazie în statele sale, exilul aspru de pe pămînturile natale, vistieria sleită şi sănătatea precară nu au îngăduit Ducelui de Urbino, acel prea bun principe, de a se arăta faţă de Rafael foarte generos»; în al doilea rînd, că era mai uşor să obţină la Florenţa o încurajare concretă, aprecierile creatorilor de artă la Urbino reducîndu-se în mod necesar la cuvinte frumoase şi la maniere politicoase. Cine putea să dea cu mai multă eficacitate o scrisoare de recomandare pentru fiul lui Giovanni Santi, dacă nu aceea care era cumnata Papei Iuliu al II-lea? În sfîrşit, recomandarea, evident solicitată de Rafael, dovedeşte că el a fost considerat un tînăr demn de afecţiune şi simpatie, atît pentru discreţia sa în a-şi croi un drum, cît şi pentru delicateţea manierelor, precum şi că se arată «cu multă pricepere» în exercitarea picturii, astfel că merita să fie primit în marea şcoală care era Florenţa. Acolo unde ştiuse să atragă dragostea Curţii, nu este considerat un pictor învingător, într-adevăr, în 1504, cu siguranţă a trebuit să trezească uimire capacitatea sa de a-şi egala maestrul, pînă într-atît încît să se confunde cu el, dar tocmai de aceea nu îi erau încă acordate atribuţiile geniului, ci numai aceea de «foarte priceput». Abia triumful de mai tîrziu este acela care a determinat pe toţi criticii să-şi extindă părerea entuziastă şi fără rezerve chiar şi asupra perioadei aceea care era doar lăudabilă şi care acum se încheie. Ba, mai mult, deşi Curtea din Urbino îşi punea multe speranţe în el, nu prevedea viitorul său strălucitor, aşa încît raţiunile esenţiale pentru care este recomandat se datoresc faptului că Ducesa di Sora ţine la el în aşa măsură, încît ceea ce Gonfalonierul Republicii va face pentru Rafael, va fi ca şi cum ar fi făcut pentru ea însăşi. Pier Soderini nu a făcut nimic de seamă pentru Rafael; poate nu a putut; este posibil să-l fi introdus în ambianţă, dar aceasta, cel puţin, istoria nu ne-a făcut-o cunoscută. Soderini a fost cel care a propus ca sala Marelui Consiliu din Palatul Signoriei să fie decorată: îi lipseau mijloacele financiare şi nu dragostea pentru artă; avea norocul unic de a dispune de artişti ca Michelangelo şi Leonardo. De aceea, acordarea de sprijin unui tinerel, fie chiar recomandat de Curtea din Urbino, şi fie chiar cu un excelent temperament ce dădea speranţe de imediate realizări, a4 trebuit să nu i se

pară, pentru moment, lucru de prim interes în faţa marilor proiecte care, o dată cu instaurarea unui calm aparent, se maturizau şi aveau ca scop împodobirea Florenţei cu măreţiile atît de dorite de familia Medici. Dragostea sa pentru artă era aşadar o necesitate politică urgentă, iar tînărul cu «multă pricepere» putea să aştepte. Vor trece multe secole şi rivalitatea foarte strînsă dintre Michelangelo şi Leonardo va încerca în zadar să dobîndească pentru intelectuali, valoare de mit. Exceptînd inteligenţa, nu este vorba de doi semizei, ci de doi oameni cu totul obişnuiţi, care străbăteau cartierele acelei Florenţe pe care o cunoaştem; cu ajutorul imaginaţiei, lesne ni-i putem închipui oprindu-se în pieţe şi schimbînd cîte o vorbă cu oamenii. Leonardo, cu frumoasele trăsături ale feţei, se făcea simpatic atît prin barba sa lungă şi moale, cît şi prin conversaţiile pe care le purta, agere, variate şi interesante. «El, cu măreţia înfăţişării şi cu frumuseţea sa, însenina orice suflet cinstit» (Vasari). În schimb, Michelangelo uneori irita: urîţitdin cauza nasului cîrn, care îi fusese rupt de faimosul pumn al lui Torrigiani, era grosolan, avea purtări hotărîte, iar tăcerile sale arogante enervau. Amîndoi însă cu suflet, inimi leale, creştini buni şi respectuoşi pînă la rivalităţile artistice. Leonardo şi Michelangelo, deşi de temperamente diferite, erau puternici: primul îndoia cu mîna dreaptă o potcoavă, al /doilea, cînd apuca în mînă «dalta, fărîma datorită bicepşilor săi munţi de marmură».

Pentru aceste două genii, «dobîndirea onoarei este mult mai mare decît onoarea bogăţiilor». Aceste afirmaţii le găsim în scrierile lor şi sînt exemplul vieţii lor. Dar ca genii ale artei, se situau pe poziţii absolute şi de neclintit, nefăcîndnici un fel de compromis atunci cînd era vorba de cunoştinţele şi prodigioasele lor vederi artistice; nefiind născuţi pentru a trăi într-o perfectă armonie cu indivizii mediocri şi superficiali, şi nici pentru a fi de acord între ei, în marile probleme ale artei. Toţi îşi amintesc, pentru a exemplifica intensitatea acestei dramatice duşmănii, episodul transmis de anonimul Gaddiano: Leonardo, într-unui din popasurile sale contemplative în împrejurimile Florenţei, a fost întrebat de ci şi va florentini despre o interpretare dantescă; în momentul acela, trecînd din întîmplare Michelangelo, Leonardo s-a eschivat şi, cu maliţiozitate, l-a indicat pe Michelangelo ca mai potrivit să rezolve astfel de probleme anevoioase. Michelangelo a sesizat răutatea recomandării făcute, şi a reacţionat imediat, reamintindu-i lui Leonardo, fără milă, întîmplarea şi sfîrşitul

pe care îl avusese monumentul ecvestru conceput şi ridicat de acesta în cinstea Seniorului oraşului Milano (Sforza). Şi Leonardo, care pentru opera aceea suferise atît, a fost lovit în plin de biciuitorul răspuns.

Michelangelo ne dă imediat siguranţa că un primat îi aparţine pentru totdeauna: în sculptură, el este poetul umanităţii, prin el omenirea a atins un prag; trebuie o judecată pătrunzătoare pentru a înţelege amplele lui cunoştinţe interioare. Leonardo, în shimb, preocupat de atîtea mistere ce se oferă în fiecare zi privirii aceluia care şi-a luat obiceiul de a se ridica de la aparenţe la esenţe şi de la efecte la cauze, a rămas în multe domenii la jumătatea drumului, şi dacă a făcut citeva lucruri foarte mari, trebuie alese; pur şi simplu dorinţa de a descoperi secretul perfecţiunii şi tendinţa de a experimenta au depăşit uneori în el bucuria cîntului creator. *Gioconda* a uimit imediat Florenţa şi s-a vorbit despre ea peste tot şi în chip diferit. Într-adevăr, este o operă care trebuie să fie văzută de aproape şi numai cînd eşti liniştit; atunci legenda apare demnă de fiinţa prodigioasă care a condensat atîta spiritualitate umană într-o jumătate de metru de pînză: Gioconda este enigma sufletului femeii, pictată. Picturile lui Leonardo ne apar ca o ascensiune lentă spre o culme ce nu se poate atinge şi cuceri decît printr-o concentrare foarte intensă, dar scurtă, pentru că doi ochi buni şi vii şi un surîs misterios nu sînt suficienţi pentru a rezuma întreaga istorie umană.

Michelangelo, în schimb, ni se înfăţişează fără să ne lase posibilitatea de a alege: puterea sa se impune ea un complex indivizibil, pentru că întreaga sa operă este organică ca o lume vie; tensiunea, se spune, la el este stare normală, deoarece fiinţele imaginaţiei sale iau nişte dimensiuni care nu pot fi depăşite, tot aşa cum lucrările sale de arhitectură au curbe de oţel, care s-ar fărîma dacă s-ar încerca să fie depăşite. Şi deşi Masaccio şi Luca Signorelli, Jacopo della Quercia şi Donatello l-au precedat, el se detaşează de la început de toţi, şi rămîne unic. El a făcut de unul singur, ceea ce ar fi fost suficient pentru a face nemuritoare mai multe generaţii de artişti. Grecia antică nu a cunoscut niciodată, în gradualitatea sa formativă, un fenomen individual atît de neaşteptat. De aceea, după Michelangelo, pentru multă vreme, pictori şi sculptori nu reuşesc să şi-l scoată nici din ochi, nici din suflet; neputînd să-i reproşeze că a fost mare, critica îi denunţă totuşi opera de sculptor ca o tiranie, care i-a răpit artei libertatea. Pe de altă parte, aceia care au făcut chinuitoarea

şi dificila experienţă a analizării operelor michelangeleşti, au trebuit să-şi dea seama că au în mîini doar învelişuri fără conţinut. La Michelangelo, forma este aceea care-i izbeşte mai pregnant; pe profani, dar este vorba de aspectul unor fiinţe care evadează aproape din materia care le exprimă, dincolo de acel hotar ce îngăduie invitaţia pe care acelaşi Michelan-S

Îlo a făcut-o lui Moise: de ce nu vorbeşti? În această eternă ciocnire dintre cele două principii, trăieşte, aidoma existenţei noastră, arta lui Michelangelo, care este în egală măsură pictor şi sculptor. Trebuie să vezi singurul tablou pictat de el în ulei, *La Sacra Famiglia* (Sfînta Familie), în care culoarea smălţuită şi strălucitoare a făcut o deosebită impresie tuturor, precum şi *Bolta* din Capela Sixtină, atît de diferită de peretele pe care se înalţă *Il Giudizio Universale* (Judecata de apoi), monument al crezului catolic împotriva tulburelor proteste luterane, pentru ca observatorul pătrunzător şi calm să înţeleagă că în aceste opere culoarea este elemeniul esenţial prin care se face cunoscută creaţia. Documentarea fotografică modernă, care educă publicul, prin presă şi cinematograf, este aceea care îndeamnă la preţuirea frescelor din Capela Sixtină la adevărata lor valoare plastică; dar această valorificare parţială este cu mult inferioară incomparabilei contemplări nemijlocite a giganticei opere; culoarea este mediul... cînd roşu ca para focului, ca în atmosfera de furtună din Jude*cata de* a*poi, cî*nd vînăt de fulgerări electrice în adîncimi, unde, din tenebre şi din somnul etern, oamenii îşi reiau, înviind, propriul trup, cînd de o supremă frumuseţe decorativă, ca pe Bolt*ă, un*de personajele biblice sînt redate pe un fond auriu, alternat cu arhitectonice şi luminoase nuanţe de alb, şi peste toate acestea, figurile aşezate într-un atît de inventiv mod încît sobrietatea tonurilor adaugă o meditată profunzime.

În acestea, Michelangelo, pentru cine are sensibilitate vizuală şi nu o prejudecată critică, este mai ales pictor. Fireşte, a fost excepţional şi în această ipostază. Tabloul, de formă ovală, *Sjinta Familie* şi frescele din Capela Sixtină sînt antipozii concepţiei picturale, aceasta însemnînd că atît culorii cît şi formei, Michelangelo le atribuia şi o valoare simbolică şi expresivă. Deci, dacă o scenă intimă privind familia lui Iisus putea să fie exprimată într-o limpezime sărbătorească de culori vii, scena aceea care reprezintă esenţa istoriei sacre a lumii nu ar fi suportat mîngîierea unei palete mai bogate sau diferit nuanţate, şi aceasta independent de sclavia tehnicii picturale, ulei sau frescă, care

determină prin ea însăşi diversităţi tonale. În căutarea culorii nuanţate, Leonardo este mai puţin pictor în unele tablouri: e de ajuns examinarea cîtorva dintre operele sale neterminate, ca de exemplu *Sfintui Girolamo*, pentru a constata că tabloul este simţit în procesul anatomic al acelui relief foarte delicat care se naşte din «nuanţare», adică din acele delicate treceri care sînt uşoare ca fumul. Dar atunci cînd este vorba de artişti mari, nu poţi gîndi să atribui decît o valoare totală operelor, astfel că Michelangelo este pictor cînd pictează şi sculptor cînd modelează şi sculptează, întocmai ca Leonardo, cu atît mai mult cu cît pictura şi sculptura vor avea Întotdeauna un punct de contact în ceea ce priveşte simţirea, mai mult sau mai puţin vie, a celei de a treia dimensiuni. Anul 1504 este tocmai acela care îi vede pe ce: doi sculptori confruntîndu-se într-un concurs faţă de care glorificata întrecere a pictorilor greci Zeusi şi Parrasio reprezintă doar un basm pentru copii.

Leonardo lipsise din Florenţa timp de trei lustri petrecuţi în mare parte la Milano, 12 ani k Curtea lui Sforza, în serviciul lui Ludovico îl Moro. Două opere îi aduseseră un renume foarte mare de artist la care se adăuga şi acela de om care cunoştea totul şi putea să inventeze sau şi facă totul: *Cina cea de Taină* pictată în sala de mese, unde se aflau şi *Cele Trei Graţii* şi gigantica statuie ecvestră a lui Francesco Sforza. Modelul nu a fost niciodată turnat în bron2, a rămas, pentru o bucată de vreme, expus intemperiilor şi în cele din urmă a fost distrus de furia inconştientă a soldaţilor mercenari; întreaga lume deplînge dispariţia acestei opere, care ar fi fost de ajuns ea singură să caracterizeze o întreagă civilizaţie. Tema calului îl pasiona pe Leonardo, artist şi om de ştiinţă, pînă la punctul de a putea spune că el a descoperit «anatomia» acestui minunat animal, pe care arta nu a încetat niciodată să-l glorifice alături de prezenţa omului. Unii i-au atribuit lui Leonardo o colaborare foarte importantă la cel mai desăvîrşit monument ecvestru din toate timpurile, statuia din Veneţia – *Colleoni* al lui Verrocchio, aceasta deoarece există multe desene de Leonardo, care pot fi considerate ca studiul pregătitor al acestei opere nemuritoare. La calul lui Sforza, sculptura trebuia să atingă o culme, tot astfel cum *Cina cea de Taină* reprezenta miracolul noii picturi.

Aşadar, în 1499, se reîntorcea la Florenţa, un cetăţean care, slăvit deja în lume, devenise o mîndrie de neînlocuit pentru leagănul artei. Se pare deci că Pier Soderini fusese conştient de importanţa acestei prezenţe şi de

responsabilitatea care îi revenea în a conduce administrativ capitala artei, în momentul în care arta urca spre o culme care readucea în amintire tuturor un alt nume şi o altă capitală: Pericle şi Atena; şi se îngriji dea-i oferi lui Leonardo prilejul de a crea o operă pe măsura posibilităţilor geniului său. Cel mai mare palat, în oraşul care a inventat, se poate spune, palatele, are o sală imensă, numită a celor Cinci sute, unde se aduna Marele Consiliu al Signoriei. Nicio sală din lume, ca aceasta, nu redă semnificaţia solemnă a adunărilor populare şi senioriale totodată. Gonfalonierul din Florenţa i-a dat lui Leonardo sarcina de a glorifica victoria miliţiei populare florentine şi a trupelor papale împotriva lui Nicolò Piccinino, căpitanul ducelui Filippo din Milano. Prima schiţă a luptei de la Anghiari (1” 0) a fost lucrată în sala numită a Papei, din biserica Santa Maria Novella; cartonul respectiv este descris de Vasari pe două pagini.

Care persoană cultă din lumea contemporană ar fi ştiut să ne spună, luată prin surprindere, cîte ceva despre bătălia de la Anghiari, dacă arta nu ne-ar fi dat ajutor? Cîte bătălii mai importante nu au fost înghiţite de tăcerea secolelor trecute, pentru că arta, cu fantezia ei, nu a avut ocazia de a ni le face cunoscute 1 În realitate, meritul cel mai mare al acestei lupte este acela de a fi dat naştere celei mai nobile şi celei mai demne de onoare întreceri. Leonardo, în faţa imensului perete al salonului celor Cinci sute, a simţit întreaga fervoare a inteligenţei sale clocotind din profunzimile sufletului şi fantezia lui a redat pe peretele acela o atît de crîncenă ciocnire de călăreţi, că niciodată o privire omenească n-ar putea s-o imagineze. Paolo Uccello, căruia îi plăcea foarte mult să aplice chiar şi la cai cele mai dificile perspective, a pictat o luptă (Galleria degli Uffizi) unde, În centrul tabloului, un cal alb cabrează încercînd să depăşească obstacolul unor cai căzuţi la pămînt, şi să ocolească pe alţii care înaintează cu pas ferm. O pădure de lănci se agită deasupra capetelor, cu intenţia de a accentua intensitatea învălmăşelii. Leonardo a văzut, cu siguranţă, opera aceasta şi a simţit că trebuie să facă mai mult, depăşind dibăcia efectelor de perspectivă printr-o acţiune dinamică care trebuia să redea semnificaţia zgomotoasă a unei ciocniri furibunde. Numeroasele schiţe pregătite pentru marea pinză care, în parte, ne-au rămas, sînt trasate cu impetuozitate şi extraordinară rapiditate, în tuşe scurte, nerăbdătoare, redînd şi acel sens dezordonat, propriu ciocnirii unor forţe opuse. Cinematograful, în timpurile noastre, a încercat, cu dinamismu-i specific, să dea semnificaţia

ciocnirii în bătălie, dar la confruntare a rămas cu mult inferior acelei exprimări de tensiune furibundă care se află în schiţele lui Leonardo. Leonardo nu era, desigur, satisfăcut de experienţele tehnice privitoare la amestecurile şi la strălucirea culorilor folosite în sala de mese din Milano şi a vrut încă o dată să încerce, cînd şi-a transpus marele său; desen pe perete, să învingă surzenia materiei, care nu răspundea viziunii ce îi strălucea în privire; pictura întîrzia să se usuce... opera era însă impresionantă şi totul arăta că era hărăzită să aducă marelui ei faur o glorie asemănătoare cu aceea a oraşului, pe care îl iubea ca un fiu.

După porţile Baptisteriului, după Clopotniţă şi Cupolă şi după statuia lui *David*, florentinii salutau deja această nouă capodoperă, oferită inteligenţei universale.

Tocmai în timpul acelei veri, în care Leonardo experimenta misteriosul grund al noii picturi, Michelangelo se găsea la Florenţa, concentrat asupra unor opere de mai mică importanţă, ocupat să scrie versuri şi să mediteze asupra lecturilor clasice. Strigătele de admiraţie pe care munca de creaţie a lui Leonardo le smulgea fioreiitinilor au ajuns la urechile lui, stimulindu-i voinţa, în vederea executării unor opere demne de puterea imaginativă a geniului său. Florenţa era prea mică pentru a se putea ignora unul pe altul, şi pentru a nu se întîlni la fiecare pas; în timp ce pămîntul este aşa de vast, pe acelaşi kilometru pătrat trăiau şi lucrau două din cele mai mari genii care au cinstit vreodată inteligenţa umană.

Peretele din faţa celui pe care Leonardo pictează este liber. Michelangelo îl obţine pentru el, nu ştim cum, şi începe schiţarea lucrării într-o cameră care i-a fost acordată special de către spitalul *Tintori*, la Sant'Onofrio. Nu era posibil ca lucrul acesta să-i facă lui Leonardo multă plăcere, pentru că în timp ce era convins că a pregătit o operă desăvîrşită, îşi vedea îngrădită dorinţa de a-şi extinde pictura şi pe celălalt perete. Ciocnirea rivalităţii cu Michelangelo era inevitabilă şi nevoia sa de căutare şi de contemplare trebuie să fi fost profund tulburată. Aceeaşi pasiune îl caracteriza şi pe Michelangelo, dar ea se exterioriza diferit, deşi era de-o echivalentă putere expresivă; şi toamna aceea a anului 1504 l-a văzut mai tăcut, mai singur, mai încordat ca de obicei: imagina, începuse primele ciorne, schiţa şi desena elementele operei care trebuia să glorifice o altă victorie a armatelor Florenţei asupra duşmanilor

libertăţii ei. Dar adevărata victorie pentru veşnicie e aceea de a fi pus să se ia la întrecere, în salonul Signoriei, doi artişti care, după secolul lui Pericle, nu şi-au găsit nicicînd pereche.

Michelangelo alese ca subiect mica şi încă şi astăzi necunoscuta bătălie de la Cascina, un episod din războiul împotriva Pisei. Ca totdeauna, se substituie subiectului însuşi, aceasta datorită necesităţilor sale de ordin sufletesc şi artistic. Leonardo gindise esenţa tragică a bătăliei în sine, redînd detaliile cele mai furibunde ale ciocnirii călăreţilor zvirliţi unii împotriva celorlalţi, în jurul steagului, imagine din care reiese exact şi foarte crud, la fel de puternică în amănunte cît şi în sinteză, viziunea bătăliei tipice medievale, în care victoria aparţine acelora a căror instruire individuală este dublată de un suflet foarte generos. În schimb, Michelangelo imaginează absurdul pentru acele timpuri: o bătălie în care nu se luptă şi în care duşmanii florentinilor sînt doar anunţaţi de sunetele alarmei. Soldaţii florentini au fost surprinşi de sosirea duşmanului, în timp ce făceau baie la rîu. Primul protector al soldatului este platoşa, arma, dar aici soldaţii sînt goi! A. Venturi ne spune că impetuozitatea cu care, în mod firesc, soldaţii se reped pentru a se înarma, îi oferea lui Michelangelo prilej de a-şi etala preferinţa pentru nud şi pentru formă. Dar observaţia este superficială, căci ceea ce se manifestă vizibil nu este totul. Este evident însă, tocmai în expresia intuitivă a episodului, curajul soldaţilor care, luaţi prin surprindere şi în condiţiile celei mai mari inferiorităţi, ar fi luat-o la fugă dacă n-ar fi fost susţinuţi de eroismul puternic pe care îl naşte hotărîrea de a lupta, de a învinge şi, deci, de a apăra libertatea florentină. Ei acţionează imediat, toţi ca unul, pentru că întotdeauna curajul este acela care strînge rîndurile soldaţilor în situaţiile cele mai grele şi duce la victoria finală. Încă o dată, Michelangelo găseşte în formă nu esenţa ei, ci instrumentul de a exprima cea mai mare tensiune spirituală. Grea sarcină, aceasta de a dezvălui soldatul curajos: iată care este spiritul armatei populare a Florenţei, surprinsă dar hotărîtă, descumpănită de alarmă dar unită într-o singură voinţă de a lupta. Valoarea spirituală a subiectului depăşeşte cu mult etalarea cunoştinţelor anatomice remarcată de critici.

După mai bine de patru secole, ceea ce ne face să-i putem acorda victoria lui Michelangelo este cartonul bătăliei de la Cascina, definit de Benvenuto Cellini drept *Şcoala Lumii*. Ah, dacă lumea de astăzi ar putea vedea

cele două opere puse faţă în. Faţă, document al celei mai nobile emulaţii care se poate închipui, aceea de a se întrece în opere de artă! Dar un destin potrivnic a trebuit să le împrăştie.

Leonardo, nervos şi nerăbdător în faţa picturii în ulei, care intîrzia să se usuce şi care ameninţa să se prelingă, aprinse focuri pentru a o usca, însă vopselele se scurseră definitiv, plînseră şi tabloul dispăru. Ah, ştiinţa 1 Rămin schiţele, copia unui detaliu redat de Rubens şi gravat de Ederinck şi regretul îndurerat al tuturor generaţiilor de amatori.

Michelangelo, după ce a terminat cartonul cu schiţe, l-a expus în sala Papei, în faţa celui al lui Leonardo, «spre marea faimă a artei», spune Vasari, care nu l-a văzut şi reproduce părerea altora: «de mîna lui Michelangelo şi a altora încă nu s-a mai văzut niciodată aşa lucru, că la o asemenea divinitate a artei nicio altă inteligenţă nu poate să ajungă vreodată».

Impresia pe care desenele bătăliei de la Cascina au produs-o asupra şirului de artişti şi a poporului care defilă prin faţa lor, a fost adîncă şi tulburătoare; dintr-o dată, o bătaie formidabilă de aripi de vultur l-a dus pe Michelangelo la înălţimea de maestru al maeştrilor. Marii maeştri florentini stăteau ore întregi în faţa acestor desene să studieze, să deseneze, să copieze, şi aceasta a fost cea mai spontană şi nemijlocită Şcoală a Lumii. Discuţiile privind preferinţele pentru Michelangelo sau pentru Leonardo nu mai sfîrşeau; au împărţit oraşul. Şi a fost de ajuns să se slăbească supravegherea în sala expoziţiei, pentru ca desenele să fie despărţite şi luate de acolo ca valori mai preţioase decît aurul, şi dispărură pentru totdeauna 1 În afară de cîteva schiţe îndoielnice, a ajuns pînă la noi un detaliu gravat de Marcantonio Raimondi şi o parte dintr-o gravură a lui Antonio Veneziano. Soarta a vrut ca dispariţia operelor originale, izvorîte din această întrecere supraomenească, să lase fanteziei posibilitatea de a crea o legendă acolo unde realitatea ar fi spus mai mult.

Tocmai în această toamnă legendară, ajunge la Florenţa Rafael. Şi el este prins imediat de emoţia noului «loc» şi de aceea nerăbdător de a descoperi, de a auzi şi de a vedea, care este specifică poporului florentin, chemat să fie judecătorul unor opere nemuritoare, demne de zei.

Tînărul nostru din Urbino face parte acum din şirul foarte numeros al

pictorilor care, tulburaţi şi incitaţi, lucrau în fiecare cartier; neputînd fi pus în valoare de un Pier Soderini, care nu avea mijloace şi care, fără să aibă vreo asemănare oarecare cu Pericle, se străduia să facă onorurile lui Michelangelo şi lui Leonardo.

În toamna lui 1504, la Florenţa, Rafael este unul dintre cei mulţi, este încă elevul zeilor.

X. DORUL DE MAMĂ

Rafael îşi încheiase prima etapă a vieţii sale de pictor. Ceea ce a făcut pînă acum, la douăzeci şi doi de ani, este suficient să-i dea o glorie împlinită, deşi limitată la ţinuturile lui şi la Secolul al XV-lea, secolul de aur al picturii. El face acum singurul lucru care îi rămîne de făcut: să reînceapă să studieze într-o altă şcoală, superioară aceleia care produsese universalul succes al lui Perugino. Dar maestrul care, fără să vrea, îl învăţase să urce pînă la el şi să-l depăşească în aceeaşi orientare, era tot acela care acum îl reţinea la un prag-limită de formule exploatate la maximum şi de aceea de netrecut. Numai Florenţa anului 1504 îi poate da cheia unei soluţii şi calea de ieşire spre noi orizonturi; nu este uşor, mai mult, pare imposibil să te eliberezi cînd formarea artistică este matură într-atît încît să dea o capodoperă cum e *Logodna Sfintei Fecioare*. Formarea artistică a lui Rafael pare încheiată, într-adevăr, noi nu reuşim să credem că Masaccio, care reprezintă pentru tînărul din Urbino una dintre cele mai surprinzătoare întîlniri, ar fi avut forţa de a-l elibera din prea plăcutele laţuri umbriene.

Masaccio este Masaccio: forţa sa consistă într-o sobră viziune umană impregnată de realism, într-un sentiment sever al contemplării, într-o credinţă meditativă şi dureroasă despre viaţă, care este la antipozii optimismului şi delicateţei şcolii umbriene. De aceea, impresia produsă de Masaccio asupra sufletului lui Rafael trebuie să fi fost profundă. Informaţiile timpului ni-l arată pe Rafael printre cei care frecventau biserica Carmine, unde se păstrau faimoasele picturi în frescă studiate deja de Leonardo şi de Michelangelo. Rafael nu s-a mărginit să contemple, ci stătea zile întregi în faţa lor, foarte atent să recopieze aceste figuri şi aspecte picturale, care apăreau aşa de diferite de acelea pe care el, pînă în acel moment, şi le Închipuise şi le pictase. Episodul acesta merită să fie pătruns: în faţa lui Masaccio a înţeles pictorul nostru dramatica sa

detenţiune? Aceea a unui temperament care, susţinut de exemplul lui Perugino, era deja la apogeul concepţiei umbriene? A înţeles că putea să renunţe la ea, asimilînd aspra eficacitate picturală a Capelei Brancacci din Biserica Carmine?

Masaccio, în comparaţie cu Beato Angelico, reprezintă în Toscana una din multele minuni ale artei: cea de a renaşte pe calea indicată de Giotto, tocmai cînd giottismul părea că îşi epuizase într-un mod frumos, pînă la secătuire, toate descoperirile. Masaccio este un Giotto care renaşte istoriceşte şi reîncepe să picteze după un secol, cu aceeaşi forţă interioară, dar cu o mai mare experienţă picturală.

Rafael are un suflet atît de diferit şi exerciţiul său la şcoala lui Masaccio, în faţa acelei capodopere care este tragica zi a lui «Adam şi Eva», nu relevă o nouă tendinţă: i s-a cerut un act de forţă, să cuteze o curajoasă tentativă de a se desprinde de formulele pînă atunci asimilate şi consumate, să se convingă că, în ciuda a tot, poate să reînceapă a picta împotriva lui însuşi, altfel decît de obicei? Se supune unei probe de mare valoare morală şi de modestie, cu cinstită conştiinţă a propriului drum, pe care alţii aveau dreptul să-l creadă imposibil, dar inevitabil pentru un geniu în formare, care nu a arătat încă tot ceea ce visează? Michelangelo impresionase imediat poporul florentin; Rafael, fără să-şi dea răgaz, putea să atragă atenţia asupra sa puţin cîte puţin, zi de zi, cu fiecare operă din ce în ce mai mult. În primul plan, la Florenţa, preferinţele vizau pe Michelangelo în vîrstă de treizeci de ani, pe Leonardo deja matur (mai în vîrstă ca el cu şapte ani fiind Perugino), iar în al doilea rînd se îndreptau spre pictori ca Fra Bartolomeo şi Andrea del Sarto, aflaţi şi ei pe o poziţie foarte înaltă; menţinerea aprecierilor favorabile privind pe Perugino, care în momentul acela fusese însărcinat să picteze pentru biserica S.S. Annunziata tabloul *Assunzione* (înălţarea Maicii Domnului), ar fi trebuit să dezorienteze un suflet naiv, senzitiv, o personalitate maleabilă ca ceara, aşa cum era aceea a tînărului din Urbino. Nu trebuie uitaţi nici Benozzo Gozzoli şi Verrocchio, morţi cu şaisprezece ani mai înainte, Piero della Francesca cu doisprezece ani şi Melozzo şi Ghirlandaio de zece ani. Luca Signorelli dădea viaţă în acel moment, la Orvieto, viziunii sale danteşti în *Judecata de Apoi*, Botticelli crea o pictură care ştia să fie pe atît de ideal lumească pe cît de delicat creştină, iar Filippino Lippi, fiul lui Filippo Lippi, abia dăruise lumii opere de o fantezie încîntătoare. La

Veneţia: Carpaccio, Giorgione, Palma îl Vecchio şi Tiziano... Cînd oare a văzut lumea sau va mai vedea vreodată născîndu-se şi acţionînd aşa de admirabil atîtea genii în arta picturii, diferite şi totuşi apropiate? Florenţa era oraşul invenţiilor: după pictură, sculptură şi arhitectură, chiar şi ştiinţa experimentală bate la porţile ei avîndu-i în frunte pe Leonardo şi pe Galileo, care este pe cale să se nască.

Un centru de o splendoare aşa de vie trebuie să-l fi orbit la început pe Rafael. Un mediocru care nu este născut să stea printre nemuritori desigur că s-ar fi simţit copleşit şi aproape nimicit de daruri.

Biografii lui Rafael, la acest punct, determinaţi de data indicată în scrisoarea ducesei di Sora către Gonfalonierul Soderini, se opresc, imaginîndu-l contemplînd dealurile aurite de toamnă ale Florenţei şi romantizează uneori pe pictorul nostru de provincie, fermecat în faţa cerului luminos care picură aur pe Arno. Este mai mult ca sigur că Rafael, care are în suflet întipărite pentru totdeauna imaginile spaţiilor infinite ale fortăreţei din Urbino, de care «-a despărţit de puţină vreme, nu a privit prea mult dealurile, ci mai înainte de orice altceva, i-a privit în ochi pe oameni; nu venise să contemple peisajul, ci să lucreze, să înţeleagă în mod desăvîrşit fiinţele omeneşti. Pe de altă parte, la Florenţa oamenii sînt aspectul cel mai interesant al lumii înconjurătoare; de la oameni se ajunge la opere, şi acestea, fără apropierea de viaţă, adică fără sprijinul oamenilor, nu se dezvăluie niciodată pe de-a-ntregul lumii. Florenţa Renaşterii este încă şi astăzi vie în nostalgia poporului, pentru măreţia care îi aparţine în întregime şi care în egală măsură aparţine universului. Rafael, care avea în sînge delicateţea temperamentului celor de fel din provincia Le Marche, înnobilată de sensibilitatea umbriană, se simte atras de pîlpîirea glasurilor din jurul lui, de vorbele de haz, de discuţiile unui popor care avea drept şcoală pieţele şi porticele drept catedră, de pasiunea unui întreg oraş care, fără deosebire de clasă, iubeşte şi înţelege de «secole arta, iubeşte şi ocroteşte pe toţi artiştii lui; arta face parte integrantă din viaţa lui de fiecare zi, sacrul şi profanul amestecîndu-se pe pereţii bisericilor şi în sălile palatelor ca unic aspect al trăirii şi al spiritului omului. El, atît de vrăjit de transparenţele peisajului natal, este cucerit acum de umanitatea dominantă a figurilor ce ies în evidenţă pe fundalele arhitectonice şi peisagistice. Lui Hafael, o asemenea umanitate dominantă i-a redat încrederea. Aceasta este cauza pentru care

puţinele informaţii despre sosirea lui la Florenţa fli-l arată în contact cu oamenii şi cu picturile de pe pereţii Capelei Brancacci, saturate de-o umanitate puternică şi gînditoare. «Nu mai este – scrie A. Venturi – arta de provincie, elaboratoare lentă de forme derivate din centre mai mari, pe de-a-ntregul îndreptată către trecut; ci arta care se reînnoieşte în fiecare primăvară, care tinde spre viitor cu nestăpînite avînturi de forţe creatoare». Frază generică şi retorică ce nu surprinde aspectul acestei umanităţi crude, factor stimulator al noului ideal al lui Rafael. Abia ieşit din atmosfera de delicateţe umbriană, Rafael nu s-a simţit desigur atras de năvalnicele înflăcărări plastice ale lui Michelangelo. Forma puternică în care sufletul lui Buonarroti se exprimă, a făcut şi face încă să se creadă că el este destinat să fie înţeles imediat de lumea mai puţin intelectuală şi rafinată; este o eroare şi aceasta, căci Michelangelo se lasă înţeles încet, după ani maturi, aproape impunînd observatorului un proces educativ de valoare istorică, care de la antica artă elenistică trece în mod treptat prin elaborările lui Jacopo della Quercia, ale lui Donatello şi ale lui Luca Signorelli.

Leonardo, în schimb, nu. Leonardo, prin Verrocchio, reprezintă în pictură depăşirea firească, nu revoluţionarea picturii secolului al XV-lea. Rafael o găseşte acolo unde el poate o intuia, fără a visa însă că va putea s-o realizeze. De aceea a părăsit biserica Carmine, unde mai mult admirase decît învăţase, şi s-a încădrat în rîndurile partizanilor artei lui Leonardo, contrarie din punct de vedere oficial celei a lui Michelnagelo. Michelangelo va acţiona asupra lui într-un alt moment. Acum ne mulţumim să constatăm că au ajuns pînă la noi cîteva desene de Rafael, care ne vorbesc de tenacea sa muncă de asimilare, în faţa portretului *Giocondei* şi a studiilor *Battaglia di Anghiari* (Bătălia de la Anghiari). Chiar dacă nu este documentată de alte informaţii istorice, starea de spirit a lui Rafael, trebuie să fi fost astfel: el se bucură şi suferă totodată cufundîndu-se în ambianţa de înaltă tensiune artistică pe care leagănul artelor i-o oferea; şi, aşa cum li se întîmplă artiştiior Îndrăgostiţi, el trebuie să fi simţit de nenumărate ori supărarea zilnică cu privire la necesităţile fizice de a mînca şi de a dormi, de a-şi întrerupe în plină zi studiu foarte intens la care îl îndemnau noutăţile şi multiplicitatea visurilor şi idealurilor strămutate din împărăţiile fanteziei în mijlocul vieţii zilnice. Nu era posibil să se odihnească! Şi cei mai inculţi cetăţeni ai Republicii trebuie să se fi simţit cuceriţi de uimirea de a fi martorii creaţiei

continue şi fecunde de capodopere atît de neaşteptate.

Este o înflorire a artelor, în cei patru lustri care indică trecerea de la secolul al XV-lea la al XVIIea, ce întrece orice imaginaţie. Pictura este mai surprinzătoare decît însăşi cultura. Piatra, materia din care este făcută sculptura, dă întotdeauna oarecum sensul naşterii operei, aproape săpată, dezgolită şi descojită din materia informă de miinile prodigioase ale geniului. Această senzaţie de creaturi prizoniere înăuntrul pietrei şi eliberate de căutarea artistului, Michelangelo o redă clar în unele dintre statuile sale neterminaţe sau lăsate aşa, pentru că i s-a părut că i se revela în limitarea aceea actul creaţiei omului, trăsătură vie *ex limo terrae*. În schimb, suprafaţa plană şi inertă, asupra cţireia se va realiza apariţia visului pictural al artistului, este ca un zidinţinit, dar mut, care nu lasă să se prevadă şi nici nu sugerează nimic. Vă puteţi închipui privirea lui Michelangelo, care 11 intuieşte pe *David* în blocul de marmură, bloc pe care sculptorul Agostino di Duccio îl abandonase, incapabil de a scoate din el o statuie, aproape cu cincizeci de ani mai înainte, dar nu veţi reuşi să vă închipuiţi ce spaţiu, ce èentiment, ce lume poetică va face să apară o pictură pe o bucată de lemn, pe patru palme de pînză întinsă, sau pe peretele gol dintr-o chilie: este o minune de culori ce nu există în natură, dar care înfloresc din paleta pictorului, tot astfel cum corolele florilor de cîmp se deschid şi se colorează dimineaţa la mîngîierea călduţă a soarelui!

În fiecare seară, cînd Florenţa închidea ochii, nu ştia ce minuni îi vor fi oferite în dimineaţa următoare. În cele din urmă, după mai bine de două secole de cînd trăieşte din surpriză în surpriză, poporul florentin ştie şi simte că poezia îi aparţine: la Florenţa, acesta este un fapt atît de firesc, ca şi cum din poezie ar fi făcută viaţa de toate zilele.

Rafael este prins în fericitul vîrtej al acestei intense activităţi creatoare, care însufleţeşte întreaga viaţă a oraşului ce se oglindeşte în apele Arnului.

Într-altă parte, protecţia unui suveran sau a unui duce putea să însemne pentru un artist calea deschisă spre noroc; la Florenţa, Gonfalonierul poate să facă pentru artă şi mai puţin decît ceea ce face, pentru că de-acum poporul este acela care realizează atmosfera creatoare în sufletul celor aleşi. De aceea, nu are nicio importanţă că la Florenţa are loc acum interregnul familiei Medici, că Republica este pe cale să moară pentru totdeauna, nici nu interesează că puternicele familii Ruccellai şi Strozzi o să ia sub protecţia lor pe noul astru

care răsare; după cum Assisi este Orientul Credinţei, tot astfel Florenţa este noul Orient al Artei. Abia sosit, după cum povesteşte Vasari, Rafael, «deoarece oraşul nu-i plăcu mai puţin decît acele opere care i se păreau dumnezeieşti, luă hotărirea să rămînă acolo o bucată de vreme», remarcînd că orice casă, oricît de modestă ar fi fost, la Florenţa era bună pentru a se lansa în Olimpul nemuritorilor, şi că acum erau mai de preţ, locuind aici, creta şi penelul decît protecţia marilor mecenaţi. Era de ajuns un singur lucru: să aibă vîna poeziei, căci apoi întregul popor florentin era gata să construiască piedestalul pe care să-l aşeze pe artist. Rafael va aduce acum în lumina istoriei numele a două famili celebre, care ar fi rămas necunoscute fără ospitalitatea ce i-au acordat-o, desigur doritoare de a dovedi frumosul obicei florentin, acela de a-i iubi şi de a-i proteja pe artişti. Iar familiile lui Taddeo Taddei, a lui Lorenzo Nasi şi Maddalena Doni, în schimbul ospitalităţii ce i-au dat-o, dobîndiră darul unui portret, făcut de mina aceluia care lucra numai pentru nemurire.

După ce a pus o distanţă mai mare intre el şi vechea cetăţuie urbinată, Rafael dovedeşte a se fi desprins în mod definitiv de lumea care îl văzuse crescînd şi care îi sugerase primele fantasme ale artei. Dar două motive, deşi era în toiul marii munci de aprofundare a mijloacelor sale de expresie, îl readuc în aparenţă spre trecut. Florenţa îl atrăsese în mod inefabil, în aşa fel încît îl obligase să lase în Umbria, neterminate, unele lucrări şi să renunţe la altele la care se angajase. Atelierul său de la Perugia mai era poate în picioare. Mai era probabil ceva de completat în Sala Bursei şi, în cazul acesta, viziunii florentine i se datoreşte depăşirea perioadei urbinate, lucru asupra căruia am atras deja atenţia la timpul său, la Profeţi şi la Sibile, la unele Madone, printre care aceea pentru capela Ansidei, la Sfîntul Ioan Botezătorul şi la Sfîntul Nicolae, şi mai ales la capela din biserica San Severo, mică mănăstire ţinînd de ordinul călugăresc al Camaldolilor, unde îl aştepta de făcut o frescă pentru altarul Maicii Domnului. Noi nu vrem să facem istoria critică a tuturor picturilor lui Rafael, ci vrem să vedem, în sinteză, uimitoarea-i viaţă şi spiritul artistic al operei sale. Va fi suficient şi este posibil să o facem, dacă acceptăm afirmaţia lui Vasari: «nu voi trece sub tăcere ceea ce se cunoaşte, că după şederea sa la Florenţa el şi-a schimbat şi şi-a înfrumuseţat pînă într-atît maniera de exprimare, datorită studierii multelor lucrări a celor mai mari maeştri, astfel încît noua lui manieră nu mai avea nimic asemănător cu prima, ci se pfîrea că

ar fi de mîini diferite şi cu altfel de îndemînare, în ale picturii, mai mică sau mai mare».

La Perugia, pămîntul îi frigea sub picioare. Una dintre supravieţuitoarele familiei Baglioni, Madonna Atalanta, a stăruit să aibă imediat de la el, «pentru capela ei din biserica Sfîntul Francisc», un tablou care să înfăţişeze *Cobortrea de pe cruce*. Despre această lucrare vom vorbi însă mai tîrziu, deoarece, pe moment, Rafael acceptă cu bucurie comanda «dar pentru că el nu putea s-o servească atunci, îi făgăduieşte că, o dată întors de la Florenţa – unde era silit să se ducă pentru nevoile sale – nu va întirzia s-o facă». Şi astfel, ajuns la Florenţa, unde s-a apucat cu o trudă de necrezut de studiile de artă, face «cartonul» pentru pictura *Trasporto di Cristo alla sepoltura* (Hristos dus spre locul de îngropăciune), căreia i-a dat viaţă trei ani după aceea. La Florenţa, Rafael a cîştigat de acum simpatia multor pictori, dintre care Vasari îi menţionează pe Rodolfo Ghirlandaio şi Aristotile San Gallo, dar nu şi protecţia vreunei familii patriciene sau burgheze, dintre acelea care îi cinstesc pe artişti, îmbogăţind apartamentéle lor aristocratice cu opere rafinate, opere ce numai la cîteva secole după aceea vor fi disputate de cele mai mari galerii de artă din lume şi care, din fericire, au rămas în mare parte apărate cu grijă în palatele şi în celebrele galerii florentine. Taddeo Taddei, nobil florentin, a fost prima şi cea mai afectuoasă gazdă, făcîndu-i onorurile. Rafael a rămas în casa lui şi pentru că i-a fost multă vreme un comesean, pe cît de binevenit, pe atît de plăcut. «Rafael, spune Vasari, care era curtoazia însăşi, pentru a nu fi întrecut în amabilitate, i-a făcut două tablouri»: unul este *Madonna del Prato* (1506), iar celălalt, care în prezent se află la Londra, înfăţişează *Sfînta Familie*. Dacă cronica ne-ar fi transmis discuţiile pline de avînt ce se purtau în jurul acelei mese ospitaliere, unde după multele dar trecătoarele ore de trudă, bucuria familiară era cel mai bun condiment al hranei, istoria artei ar afla, cum în decursul a cîtorva luni a devenit pictorul din Urbino unul dintre cei mai renumiţi pictori florentini şi, putem spune, chiar ai lumii: la Florenţa, Rafael s-a renăscut toscan.

Cealaltă «mare prietenie» a fost aceea a lui Lorenzo Nasi care, în vremea aceea, se căsătorise şi primise din partea lui Rafael un dar ce niciodată, într-o ocazie asemănătoare, nu a fost făcut, nici celor mai mari regi sau puternici ai pămîntului: o Madonă, numită *Madonna del Cardellino* (Madona cu sticletele),

aşa de cunoscută că atîta vreme cît va fi citată sau studiată în lume istoria artei, ea va însoţi numele cetăţeanului Lorenzo, susţinător, ca atîţia alţii de pe malurile fluviului Arno, al artelor şi al artiştiior. În orice caz, contactele cu nobilele familii florentine au existat şi au fost bogate în schimburi, Rafael fiind primit şi de Baccio D'Agnolo (în afară de cei din casa Doni), la care se crede că l-a cunoscut pe pictorul bazilicii San Marco, Fra Bartolomeo. Acesta, poate mai mult decît însuşi Leonardo, a contribuit la transformarea artei lui Rafael. Şi chiar dacă nu este adevărat ceea ce afirmă Vasari (că Rafael l-a învăţat în schimb perspectiva, întrucît asemenea reguli rezultă că erau deja cunoscute de Fra Bartolomeo), între ei a existat cu siguranţă un schimb de destăinuiri. Oricum, Rafael aduce cu sine simţul spaţiului geometric şi al perspectivei, iar Fra Bartolomeo fi învaţă secretul compoziţiei piramidale. În atelierul lui Baccio d'Agnolo, cenaclu de artişti şi de umanişti, Rafaél l-a cunoscut probabil pe Bembo, care stăpînea cu judecăţile sale domeniul literaturii şi un număr foarte mare de talente artistice care răspund la numele de: Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto da Maiano, Cronaca, Antonio şi Giuliano de San Gallo şi Francesco Granacci. Oare nu în atelierul acela i-a strîns pentru prima dată mîna lui Michelangelo? Dar dacă informaţia acestei întîlniri nu ne-a fost transmisă în mod sigur, aceasta se datoreşte faptului că între cei doi nu putea să se nască nici prietenie şi nici armonie sufletească; Michelangelo, fără să fi învăţat nimic de la maestrul său Ghirlandaio şi nici de la alţii, căci avea totul prin ereditate directă, se afla singur şi prins, tot în revoluţia sa poetică, geniu fiu de genii necunoscute şi îndepărtate. Rafael este alături de toţi şi de la fiecare are cîte ceva de aflat şi de învăţat şi, se ştie, chiar de la Michelangelo însuşi. În această conştientă supunere a Urbinatului faţă de ceilalţi stă întreaga forţă ascensională a artei sale şi de aceea, în mijlocul unui asemenea cortegiu excepţional de eroi ai artei chiar dacă nu apare aşa cum ni-l prezintă unii drept un copil adorabil şi tot atît timid ca la început, la Curtea ducală din Urbino, sigur că se înfăţişa ca un tînăr amabil şi înzestrat, care ştie să-şi spună cu delicată sinceritate părerea. Faima lui Rafael, faima aceea pentru care era recunoscut şi onorat în Florenţa Medicilor, chiar şi în timpul interregnului, trebuie să se fi născut acolo, în acel cenaclu şi în altele asemănătoare, unde mediocrii erau distruşi fără cruţare şi împinşi în şirurile celor de mina a doua şi a treia, şi de unde era imposibil să-ţi faci loc doar prin forţa coatelor, aşa cum

se întîmplă în perioadele de decadenţă, ci doar prin meritul adevărat al operelor.

Astfel, la douăzeci şi doi de ani, celebritatea îl poartă cu aripi întinse spre locuri unde arta nu cunoaşte decît desăvîrşire. Dar tot ceea ce atunci a părut că determină cu repeziciune opera geniului şi care acum pune în lumină substanţa nemuritoare a poeziei sale, nu a putut să uşureze judecata asupra firii sale de pictor, care este tot atît de personală pe cît este de legată în acelaşi timp de exemplul altora. De aceea, ajunşi la acest punct al vieţii sale, este posibil să recunoaştem acea valoare universală a artei sale, care a fost de ajuns să-l facă să devină cel mai cunoscut şi admirat pictor de pe pămînt, căci dacă spui Rafael, aceasta este sinonim cu pictor, şi dacă spui unei femei că este asemenea unei Madone pictată de Rafael este ca şi cum te-ai referi la un ideal suprem de frumuseţe omenească.

Aşadar, acum cînd am aflat căile urmate cu modestie de el pentru a ajunge la un tip de frumuseţe feminină universal acceptat, să vorbim despre Madonele sale.

Nu este necesar ca admiraţia pentru Madonele lui Rafael să fie precedată, de o rafinare deosebită a gustului artistic. Se crede că secretul unui succes confirmat aproape la toate popoarele pămîntului şi care se reînnoieşte în fiecare secol, ar corespunde tipului său ideal de frumuseţe, şi, ca să spunem altfel, rezultat al educaţiei umane, într-adevăr, fermecătoarea graţie a Madonelor sale şi blîndeţea pe de-a-ntregul omenească a expresiei lor intime sînt aşa de sigure, evidente, accesibile, într-un cuvînt uşoare, că pînă şi în Orient şi în India nu au apărut dificultăţi serioase pentru a face cunoscut tipul acestor imagini. Pe de altă parte, tocmai această aparentă facilitate este cea care a iscat la anumite categorii intelectuale dispreţul sau sectare asalturi împotriva gloriei lui. Dar Madonele lui Rafael revin în fiecare primăvară, ca florile, în timp ce semnul contradicţiei intelectuale este mărturia unei măreţii a cărei enigmă se încearcă să se explice şi care unora nu li se pare încă întru totul explicată.

Înainte de toate, Rafael nu este «uşor», pentru că nu sînt uşoare lucrurile perfecte. Pictura lui a atins perfecţiunea; şi acesta este secretul care, într-o formă pe cît de explicită pe atît de concretă, dovedeşte că a asimilat toată esenţa picturii însăşi. În primul rînd armonia celor trei dimensiuni, proporţia

perfectă a cadrului în raport cu figurile cuprinse în el, spontaneitatea unităţii personajelor cu natura, adică a figurilor cufundate într-un peisaj, considerată ca un complement necesar şi de neînlocuit în economia tabloului, şi, în sfîrşit, un raport pe care aş îndrăzni să-l numesc matematic între compartimentele geometrice care împart suprafaţa într-o schemă perfect echilibrată; şi după toate acestea, valorile cromatice atît de plăcute în apropierile tonale, încît creează o armonie de culori care profanilor le dă iluzia unui adevăr, cel mai frumos adevăr oare a existat vreodată, mai mult, chiar cum nu s-a mai văzut niciodată, dar care este un vis. Culorile, la rîndul lor, deşi estompate, aşa cum a învăţat de la Leonardo, nu amintesc nici desenul, nici clarobscurul şi nici valoarea aceea decorativă care, în şcoala modernă, devine scop prin sine. Amintesc însăşi natura lucrurilor neluate în sine însăşi, în mod obiectiv, dar atît de divin imaginate, încît să nu le credem diferite, într-un adevăr aproape însufleţit în mod direct de mîinile Creatorului.

Vasari, ca pictor şi cercetător atît de statornic al lucrărilor de artă, intuind acest aspect al picturii rafaeleşti, în faţa Madonelor cu amoraşi, după ce a observat nobleţea interioară a atitudinilor acestora, afirmă că «orice pată de culoare pe chipuri, mîini şi picioare, sînt chiar trăsături de penel de carne, numai o tentă de maestru putînd să facă arta aceea». Toate acestea, adică desăvîrşita formaţie compoziţională a operei, nu ne explică încă de ce, cu toată schimbarea tendinţelor în artă de-a lungul secolelor, Rafael revine în fiecare primăvară, aşa cum se întîmplă cu florile cîmpului.

Wölfflin (*Arta clasică a Renaşterii*) caută să găsească o explicaţie, din moment ce Rafael «a devenit celebru ca pictor de Madone» şi crede necesară «o analiză formală», pe bună dreptate, neînţelegînd prin aceasta «să interzică cuiva să se apropie de Rafael, numai dintr-un punct de vedere sentimental».

Dar oricine este critic şi ţine în acelaşi timp cu aceeaşi eficacitate şi pana şi paleta, adică este susţinut de sentimente de artist şi nu de orgoliu de critic, ştie bine, în afara distilărilor intelectuale, că tot ceea ce devine în perfecţiunea sk formulă este o consecinţă a sentimentului, adică a modului de a vedea, de a simţi şi de a crede. Ochii sînt lampa corpului, pentru a descoperi cu ei totul.

Münts, istoricul atît de exact şi de îndrăgostit de opera lui Rafael, strigă în faţa minunii: «Dintr-o dată, o figură ideală răsare şi aclamăm miracolul».

Miracolul este frumuseţea Madonelor lui Rafael.

La artist, ceea ce are importanţă este sufletul. Şi sufletul îşi împrumută mijloace de expresie chiar şi din lumea exterioară, adică din timpul în care trăieşte. Rafael a luat aproape totul de la timpul său, dar un lucru, în mod sigur, de la veşnicia fiinţei: sufletul său adînc. Am văzut că el nu a fost un copil minune, pentru că, mai mult sau mai puţin, în vremurile acelea, fiii pictorilor erau şi ei mici pictori, şi toţi ucenicii din ateliere ştiau să-şi murdărească mîinile cu culori. Dar sufletul său era, fără îndoială, singuratic şi atent: una dintre amintirile sale cele mai îndepărtate trebuie să fi fost amintirea mamei, pentru care aproape îşi crease un cult şi al cărui chip a fost pictat în mod minunat sub ochii săi, în curtea din spatele atelierului, unde petrecuse ore lungi şi fericite amestecînd culorile şi încercînd chiar să lucreze. Apoi, după moartea Magiei, imaginea aceea trebuie să-i fi devenit şi mai scumpă, şi dacă exista vreo deosebire între persoană şi imagine, aceasta, în cele din urmă, a făcut să se atenueze amintirea vie a persoanei, rămînînd să supravieţuiască ca o întipărire nemuritoare a afecţiunilor materne.

În contact cu umanitatea tragică din Perugia şi cu cea politicd-sacială din Florenţa, Rafael, acum, cînd visul vieţii i se deschide ca un cer sfîşiat de vînturile de martie, simte mai cumplit nevoia de ceea ce n-a avut niciodată îndeajuns: blîndeţea dragostei familiare. În favoarea acestei afirmaţii, o dovadă este prezenţa lui la prînzurile şi cinele din casa Taddei, din casa Nasi şi din casa Doni, unde era primit întotdeauna, după informaţiile ce ne-au parvenit, cu acea afectuoasă apropiere care îl făcea să se considere mai mult rudă decît prieten, fapt pentru care pictorul Bimte că trebuie să fie recunoscător, oferind aproape ca un dar făcut sie însuşi, tablouri care valorează comori.

Ei bine, una dintre primele picturi ale Urbinatului la Florenţa este tocmai amintirea mamei, un act de nostalgie: *Madonna del Granduca*

(Madona Marelui Duce). O comparaţie cu *Madona din Atelier*, comparaţie pe care nu ştiu dacă alţii au făcut-o vreodată, ne îngăduie să apropiem nu din punct de vedere stilistic ci nostalgic, cele două opere.

Două Madone cu copilaşul în braţe: cei doi copilaşi durdulii se aseamănă din punct de vedere fizic, au aceeaşi vîrstă, acelaşi smoc de păr în creştet, care coboară pe fruntea arcuită, părul celor două mame este auriu, ţinut strîns de un acelaşi văl alb, sprîncenele subţiri şi uşor arcuite, ochii rotunzi, privind în jos

şi concentraţi în meditaţie; aceeaşi mantie aşezată pe umeri acoperă braţele pînă la încheietura mîinii. Cine poate tăgădui memoria afectivă care apropie chipurile celor două Madone şi ale celor doi copii? *Madona Marelui Duce* este aproape legată de această amintire. Această capodoperă nu este fără defect şi nici nu dezvăluie o supremă eleganţă, mina dreaptă nu este frumoasă, pare mai scurtă şi se sprijină cu jenă, iar draparea este greoaie şi cam stîngace către partea de jos; dar toate acestea sînt aproape de neobservat în penumbra mediului înconjurător în care Madona s-a oprit, în picioare, chipul reflectîndu-i o blîndeţe interioară, abia atinsă de dezvăluirea unei profunde presimţiri, aproape ca un gest de rugăciune. Frumuseţea acestei capodopere constă tocmai în simplitatea cu care apare senina acceptare a destinului: adică în reprezentarea forţei interioare a sentimentului care exprimă nostalgia unei mame; încă cîţiva ani şi apoi va urma despărţirea: tot aşa în istoria sfîntă, ca şi în viaţa de toate zilele, în întîmplarea cu Magia. Dacă comparăm acum această cea dintîi Madonă cu blîndele chipuri umbriene, pictate de Rafael la Urbino, Perugia, Città di Castello şi cu acelea înfăţişate de însuşi Perugino în întreaga sa viaţă, vom reuşi poate să înţelegem de ce, odată cu apariţia ei, întreaga pictură a făcut un pas înainte: interiorizarea. În studiile umbriene, suavitatea imaginilor este încă, din cauza atitudinii şi din cauza formulei expresive, aproape stereo-:

tipă, adică descoperită şi exploatată la maximum. Acum, în schimb, formula nu mai există, este însăşi viaţă spirituală interioară, emoţionantă dar stăpînită, sinceră dar fără a izvorî din motivări feminine, în linii şi forme. Rafael a pictat sufletul mamei. Geniul a găsit acel *quid* misterios care facé mari lucrurile simple, care simplifică în ochii tuturor acea rază de viaţă interioară ce se reflectă inexprimabilă din ochii şi din chipurile acelor fiinţe dotate cu privilegiul unei frumuseţi îngereşti şi al unui suflet pur.

Sînt rare aceste momente, în care spiritul face să se vadă divina sa natură intimă, dar şi mai rară este situaţia în care un pictor reuşeşte să surprindă în propria-i viaţă această revelaţie a frumuseţii şi să reuşească s-o proiecteze într-o viziune poetică.

Tocmai în acel moment istoric, Leonardo reuşise să fixeze o atitudine umană, sugestivă, necunoscută pînă atunci în lume: *Monna Lisa*, *Gioconda*. Nou tip uman, care îţi surîde misterios, pentru că are de făcut unele destăinuiri.

Pentru a explica acest mister, legenda, romanul, romantismul poate să născocească aici ceea ce vrea: piotorul care visează şi modelul care visează, în timp ce aerul parfumat al primăverii florentine face să se umfle perdelele atelierului, lăsînd să se zărească priveliştea luminoasă a unui peisaj rural, încă scăldat de rouă şi fumegînd la soare; sau muzica unui pictor muzician face să se ivească un surîs nou. După surîsul descoperit de vechii greci, care depăşea fixitatea ermetică a statuilor egiptene, dar care devenise stereotip, acela al lui Leonardo reprezintă în artă o graţie deosebită. Sürîsurile din operele lui Rubens sînt orgii de culori, acelea ale lui Ingres decalcomanie, toată şcoala gotică ne plictiseşte cu surîsurile ei pînă la oboseală: printr-un miracol al infinitului, *Gioconda* surîde sufletului fiecăruia: trebuie să ne întoarcem şi să ne gîndim la ea. Poate Leonardo, în frămîntarea sa de om pozitiv, de savant, de inventator, simţea timpul tiran, în faţa numerelor şi a trecătoarei frumuseţi a lucrurilor. Cine nu are harul intuiţiei acestei facultăţi uimitoare a spiritului uman, şi nu trăieşte aceste momente fericite care sînt printre cele mai curate din viaţa omului, cel puţin în faţa grupului de soldaţi călări al lui Fidias, din inelul de legătură al Partenonului, sau înaintea *Giocondei* şi în faţa Madonelor lui Rafael, trebuie să fie convins că, pentru el, studiul artei sau al istoriei artei este o şcoală de superstiţie sau de orgoliu intelectual şi nu un act de umilinţă.

Este dur acest limbaj, astăzi? Din păcate ignoranţa şi pierderea acelei conştiinţe artistice care este onoarea civilizaţiei italiene, arida infatuaţie a cercetării abstracte în dauna moralităţii istorice a artei, au dus pe mulţi la situaţia de a aştepta apariţia soarelui la miezul nopţii, chiar şi pe dealurile Florenţei sau ale Romei! Rafael a avut în toate timpurile duşmani cumpliţi, căci cel care a făcut să genereze îndeosebi admiraţia nelimitată şi uneori deprecierea vulgară, a fost tocmai Rafael al Madonelor florentine. Francesco Milizia, un critic extravagant şi fără idei preconcepute, din secolul al XVIII-lea, cutează să scandalizeze pe adoratorii Urbinatului: «Fie chiar foarte frumoase toate operele lui Rafael: ce spun? Nimic». Şi noi sîntem departe de infatuatile care să idolatrizeze, dar pentru a da o idee despre extremele în care se dezbat încă aprecierile asupra lui Rafael, iată ce spune un «genial» pictor parizian din secolul al XIX-lea: Rafael îi «întoarce stomacul pe dos». După această caracterizare lipsită de obiectivitate, să ne aşezăm încă o dată în faţa celor mai cunoscute Madone ale lui Rafael, pentru a le înţelege. Să nu le comparăm cu

chipurile lui Michelangelo, pentru că acelea reprezintă o *altă* lume, ci să le studiem în ordinea istorică în care s-au născut, ordine care începe de la Madonele lui Giotto şi pînă la însufleţită viziune a lui Francia, continuă cu duioşia picturii umbriene, hipersensibilitatea liniară a lui Botticelli, culminînd cu intimitatea creaţiei leonardeşti,

Dacă arta nu are ca motiv intim de acţiune nostalgia perfecţiunii izvorîtoare din sentimente şi din regretul unei vieţi ce trebuie să dispară şi care este aproape devorată de timp, ea nu poate iradia acea lumină de poezie care întotdeauna apropie lucrurile comune de sufletul universal. Poate a displăcut popularitatea impetuoasă, de care, de peste patru secole, se bucură Madonele lui Rafael? Imputarea cea mai măruntă este că se vedea în ele un anumit triumf al umanismului florentin, deci că se vedeau în Madonele sale mame graţioase care nu se pot desprinde de viziunea poetică a modelelor preferate de pictor. Dar în timp ce este adevărat că în Madonele sale rămîne tipul viţei marchigiano-umbriene este de necontestat şi influenţa preceptelor întregii picturi religioase a secolului al XIV-lea şi al XV-lea, care tindea să spiritualizeze Sfinţii, aproape ca şi cum aceştia ar fi trecut prin lume fără să atingă pămîntul cu picioarele, şi care reuşeşte să reafirme din punct de vedere estetic valorile umane ale maternităţii divine. Rafael ar tăgădui spiritul religios, ca aproape toţi pictorii din perioada umanistă, pentru o oarecare reîntoarcere păgînă, aceasta în timp ce, la fiecare căpătîi din casele catolice, reproducerile Madonelor lui educă sentimentul religios al copiilor noştri. Judecata aceasta derivă dintr-o cunoaştere parţială sau teoretică a umanităţii din Renaştere, dintr-o părere – privind cultura ei – bazată pe scheme critice şi nu pe cunoaşterea oamenilor şi a operelor. Dragostea intelectuală pentru contraste, care face să fie uşor şi strălucitor să deosebeşti caracterele secolelor prin opoziţie şi prin definiţie, a contrapus o Renaştere sceptică de tip păgîn şi unui Ev Mediu ascetic. Renaşterea, dacă nu este totdeauna catolică, este în general creştină şi, oricum, aproape totdeauna însufleţită de un sincer spirit religios. A menţiona, după cum se obişnuieşte, subtilitatea critică a lui Lorenzo Valla, oscilările anti-ereştine ale lui Puici, amarul pozitivism al lui Machiavelli şi o întreagă înşiruire de prestigioşi învăţaţi care, pentru o mai bună înţelegere a naturii, umane s-au folosit de studiul pasionat al lumii greceşti şi latine, înseamnă să uităm că în secolul al XVI-lea, motivul determinant al spiritului care însufleţeşte toate

chipurile reprezentative ale Renaşterii rămîne formula creată, şi deja menţionată aici, de Pico della Mirandola: omul creat dar creator de sine însuşi. Rînd pe rînd, după Evul Mediu, se remarcă o deplasare de la imitaţia lui Hristos spre adorarea Tatălui, a primei persoane din Sfînta Treime, dar lumea, în fierbere, rămîne creştină. Critica modernă, de altfel mai senină, tinde să reevalueze sentimentul religios al Renaşterii (Ernest Walser) în contradicţie cu acele teorii care întemeiaseră în critica abstractă «categoria istorică a Renaşterii» (Iacob Burckhardt), desprinsă precis de secolele care au precedat-o. Mulţi fac o confuzie: adevăratul creştinism este făcut pentru oameni, nu pentru îngeri; întemeietorul lui, adevărat Dumnezeu, a intrat în legătură cu lumea rătăcită în păcat şi în eroare, prin umanitatea sa, făcută din carne şi oase, fără să înceteze vreodată să fie divină şi vorbind de la om la oameni; mama lui Dumnezeu, aleasă de dumnezeiasca dragoste, a fost fiinţă vie, Fecioară dar mamă, binecuvîntată printre femei, dar femeie. Adică nu se ia în seamă adevărata semnificaţie istorică a creştinismului, în care cer şi pămînt, dumnezeiescul şi omenescul, naturalul şi supranaturalul, sînt totdeauna în legătură directă, prin Hristos mediatorul. Nicio negare a cărnii, din moment ce Mîntuitorul a fost om adevărat, ci ascultarea faţă de Spirit. Se înţelege astfel de ce cultura medievală, mistică şi ascetică, a rămas nehotărîtă în faţa triumfului umanismului şi deci nedumerită în faţa noii viziuni a artei, care părea aproape coborîtă sub aspectul sensibilităţii, în dauna aceleia atinse de formulele medievale.

Evul Mediu este mai exclusiv religios în artă, mai mistic, după cum Renaşterea este mai umană; dar nu sînt acestea limitele în cadrul cărora acţionează creştinismul? Nu este divinul un termen şi umanul altul? Acel sens răspîndit al supranaturalului, care a fost caracteristic unei Întregi civilizaţii şi unei culturi ce sînt cunoscute sub numele de Evul Mediu, nu era negarea umanului, ci numai accentuarea activităţii omului către una din limite. În urma acestui fapt, şi mai cu seamă pentru o anumită raţiune, s-a născut tendinţa de deplasare spre cealaltă limită, cea umană, în dorinţa firească de a pricepe mai bine, de a o studia şi de a ajunge la Dumnezeu prin calea care este cea mai obişnuită, aceea care, indicată de noile vremuri, a fost exigenţa noii culturi. Şi în artă, fie prin misticism, fie prin umanism, desigur poţi fi pe un drum greşit şi te poţi îndepărta de religia adevărată, dar să afli întreaga credinţă în misticism

şi în el toată arta religioasă este o poziţie care, din punct de vedere istoric, s-a dovedit de nesusţinut. Rafael reprezintă arta religioasă din Occident, după cum Cimabue reprezintă încă, într-un anumit sens, arta religioasă din Orientul creştin: tendinţe diferit situate şi egal depărtate de centru, Hristos ca adevărat Dumnezeu şi adevărat Om. Ţinîndu-se bine ancorate de centru, toate căile duc la Tatăl. Iubeşte-l pe Dumnezeu şi fă ceea ce vrei, a scris Sfîntul Augustin. Cîntarea franciscană a creaturilor duce la Dumnezeu, tot aşa cum şi *Itinerarul minţii* lui San Bonaventura. Şi deoarece oamenii sînt toţi diferiţi şi dotaţi în mod inegal cu misterul Harului, sînt unii care urmează o cale şi alţii alta. Sînt unii care spun să în faţa Madonelor lui Rafael nu se roagă şi sint alţii care, în schimb, au învăţat rugăciunile şi s-au rugat mereu în faţa *Madonei Marelui Duce* sau *Madonei della Seggiola*. S-a spus şi că Madonele lui Rafael nu au făcut niciodată minimi, dar ce are a face? Arta şi taumaturgia sînt două lucruri diferite! În general se pare că Madonele de autor[5]-nu sînt canale de mijlocire divină! Ei bine 1 Acesta nu este un motiv pentru a considera Madonele lui Rafael în afara spiritului creştin, clasificîndu-le în acel păgînism florentin condamnat de Savonarola. Cine ştie prin ce fenomen antiistoric, arta, care este oglinda fidelă a vieţii şi a civilizaţiei, ar fi trebuit, în «Secolul al XVI-lea», să continue a fi «medievală», în timp ce vechea lume medievală dispăruse I Astăzi se preferă crucifixele în maniera lui Guido Reni şi Biserica a acceptat acest ideal romantic care, din suferinţa Indurată de Hristos, exprimă doar un sentiment blînd, în timp ce există unii care continuă să prefere realismul crud al anumitor crucifixe gotico-renane, agăţate şi chinuite în locul arborelui care este un simbol religios şi chiar un mijloc de execuţie istoric. Există unii care au gustul Madonelor bizantine, dar cei mai mulţi au încă la căpătîi Madonele florentine reproduse fără întrerupere în milioane de exemplare, în toată lumea.

În funcţie de schimbarea educaţiei şi a gustului secolelor, sentimentul imaginilor religioase tinde cînd spre abstracţia ascetică, cînd spre idealizarea umană, cînd spre verismi dacă adevărul nu este lezat, se poate vorbi în orice caz. Mai mult sau mai puţin, de artă creştină. Madonele lui Rafael întrupează un desăvîrşit ideal creştin, cel mai răspîndit în Renaştere şi acceptat pînă în zilele noastre. Au dispărut expresiile orientale, bizantine, greco-romane sau gotice, pentru a se naşte un ideal nou, toscan, italian, un tip care a rezumat în el

5 Adică cele semnate de un pictor (N. trad.)

gustul cel mai universal posibil, între divin şi uman, al amintirii mamei lui Dumnezeu. Fecioara care primeşte semnul prevestitor sau Mama care este îndurerată pe Golgota sînt motive care resimt mai mult temperamentul divin; dar mama care ţine Pruncul în braţe, chiar dacă este Copilul Iisus, se înfăţişează imaginaţiei noastre cu atitudini de grijă pămîntească, care invită pe toate mamele la imitaţia divină. Printre Madonele atribuite în mod sigur lui Rafael – se pare că sînt 27 – două sînt acelea în care s-a renunţat la peisaj pentru o concentrare asupra chipului: aceea a *Marelui Duce*, pictată poate în 1505 pentru ducele Guidubaldo, care nu se detaşează de şcoala umbriană, deşi trece dincolo de ea, şi *Madona della Seggiola*, o admirabilă pictură ovală, mai omenească şi poate mai cunoscută, care face parte din perioada petrecută la Roma (1514). Aceste două Madone exprimă clar evoluţia completă a spiritului lui Rafael în faţa temei maternităţii divine a Măriei; de la sentimentul intim al religiozităţii umbriene la seninătatea înfloritoare, afectuoasă a mamei, binecuvîntată printre mamele de pe pămint, care pozează pentru portret şi nu dezvăluie nicio presimţire tainică; aşa a trăit Maica Domnului în viaţa pămîntească unele momente omeneşti în casa de la Nazaret, şi aşa a apărut acelora care, apoi, s-au minunat că din atelierul unui tîmplar a putut să iasă ceva atît de mare. Alte două Madone, la care o să limităm studiul nostru, nu erau destinate Bisericilor şi au rămas în afara lor, şi de aceea le-am admirat mereu cu ochi profan în loc profan: *Madona* numită *del Cardellino* şi Madona de la Muzeul Luvru, numită *Bella Giardiniera* (Frumoasa grădinăreasă). *Madona cu sticletele* a fost darul de nuntă pe care Rafael l-a făcut scumpei sale gazde, Lorenzo Nasi; astăzi se află la Uffizi în Florenţa, fiind salvată din d'ărîmăturile care au îngropat-o o dată cu prăbuşirea casei Nasi, imobilul surpîndu-se în noiembrie 1548 din cauza alunecării unui mic deal de pe malul Arnului. Bucăţile din tablou au fost însă potrivite între ele de către fiul lui Lorenzo şi din fericire tabloul nu şi-a pierdut deloc prospeţimea iniţială. Vasari o descrie şi aprecierea lui n-ar putea grăi mai bine despre această prospeţime dacă, la un moment dat, pana sa n-ar renunţa cu o expresie magistrală: «în sfîrşit, este de o frumuseţe desăvîrşită». În faţa acestui tablou, concluzia este întotdeauna aceeaşi, fie că se exprimă omul din popor sau cunoscătorul de artă: «în sfîrşit, este de o frumuseţe desăvîrşită!». Aceste două Madone răspund unui concept comun şi stau pe aceeaşi culme, ca două aspecte ale aceleiaşi imagini, am

putea spune ca două fotograme ale aceleiaşi secvenţe.

Nimic absolut nou, dar aici aflăm sinteza istorică a picturii născute o dată cu Giotto, crescută şi spiritualizată în şcoala umbriană, devenită puternică, figurativă şi plastică în şcoala toscană: astfel, la Florenţa Rafael a înţeles ceea ce lipsea perfecţiunii picturii. Poate a fost Masaccio primul care i-a sugerat că poezia nu constă numai în simboluri ci şi într-o anumită realitate umană şi că pictura nu este numai imagine şi culoare, ci şi forţă de blocuri expresive, aşa cum descoperise Giotto. El poseda deja sensul spaţiului, al diviziunii geometrice, al iluziilor magice ale perspectivei aeriene şi lineare: şi ceea ce nu a avut în dar din partea educaţiei primite la Urbino, a avut prin ştiinţă la şcoala Florenţei. Nu cunoaşte misterul piramidei, corp geometric prin excelenţă şi simbol al stabilităţii absolute, pentru că se suprapune perfect pe pămînt prin baza cea mare şi se învecinează cu cerul, prin vîrf. Egiptenii cu piramidele şi grecii cu timpanul pe frontonul templului, transfigurează în simbol supunerea faţă de legile raţionale. Rafael, la Florenţa, ajutat de Fra Bartolomeo della Porta, a înţeles valoarea schemei piramidale: la vîrf, apogeul emotiv al tabloului, chipul Madonei. Prin cunoaşterea acestei formule antice, Rafael izolează imaginea sa înăuntrul triunghiului, care rămîne ca atare, deşi eliberat din toate părţile. Se poate spune că Rafael este sculptor cînd pictează aceste două Madone, nemişcate ca două statui, modelate Înăuntrul unei piramide ideale, ca şi cum ar fi concepute pentru a fi traduse în piatră. Rafael a învăţat deja de la Leonardo acel clarobscur necesar pentru a întări delicateţea peisajelor, iar de la Michelangelo acea sinteză a maselor pe care se clădeşte adevărata monumentalitate.

Aşadar, din cîte lucruri grele şi complicate rezultă lucrurile simple! Dar asemenea experienţe compoziţionale şi expresive sînt în mîinile lui Rafael instrumente de poezie, cadenţe formale de ritmuri interioare, spirituale desene pe care maturitatea geniului le exprimă în mod firesc, dar nu *cu uşurinţă*, aşa cum s-a tot repetat pînă acum. Stăpînirea desăvîrşită şi totală a mijloacelor expresive cu care este posibil să se dea şi iluzia adevărului, nu a luat nimic din viziunea ideală a acestor Madone, care sînt omeneşti dar nu carnale, adevărate, dar văzute în vis, fireşti, dar exprimînd o nobleţe necunoscută mamelor pămîntene, pline de farmec, dar nu doamne aristocrate. Prin naturaleţea lor, ele lasă iluzia că astfel de mame s-ar putea întîlni în palatele

florentine sau în căsuţele simple din Toscana, şi nu băgăm de seamă că sîntem pe cale de a confunda aspiraţia unui ideal al nostru uman, atins de penelul unui geniu, cu sărmanul adevăr care ne înconjoară. Nici naive, nici omeneşti în sensul comun, aceste Madone; se roagă absorbite, cufundate în tăcerea şi în liniştea unui peisaj de-abia mîngîiat de adierea aerului, în lumina reflectată a unui soare roşu, deja dispărut la orizont: este ceasul intim al meditaţiei duioase, dar cei doi sfinţi Prunci, prin jocurile lor, o constrîng pe Mama divină să-şi ridice privirea de pe cartea de rugăciuni, arătînd pe chipul ei trecerea de la abstracţiunea convorbirii cu Tatăl care este în ceruri, la sentimentul obişnuit care o cheamă pe mamă să se intereseze şi să ia parte la viaţa proprie a copiilor. Este acelaşi sentiment cu care, într-o zi, Iisus va cere copiilor să se apropie de el; şi vai de aceia care îi ispitesc, abătîndu-i din starea de desăvîrşire în care se găsesc în timpul jocurilor lor. Pe chipurile celor două Madone se citeşte încă, în privirea adîncită în pămînt, rugăciunea; ochii lor vd fără să privească, sub dominaţia vieţii interioare, căreia deja i se opune, imperceptibil, un surîs ce dezvăluie bucuria intimă a unei fiinţe care, rugîndu-se, iubeşte. Aceasta nu este o «umanitate» obişnuită, ci viaţa de toate zilele, care se înalţă spre divin.

Prin imaginea Evei, izgonită împreună cu Adam din Paradis, Masaccio a creat, faţă de paradisiaca şi, naiva pictură a lui Beato Angelico, chipul ţuopan neidealizat, în disperarea tragică, exprimată cu mijloace asemănătoare stilului lui Dante.

Comparaţia dintre cei doi pictori defineşte umanitatea lui Rafael, prin ceea ce are aceasta mai însemnat şi ne arată că, mai mult încă, ea este în contrast cu viaţa triumfătoare care apare în exaltarea femeii din pictura veneţiană, unde femeile trăiesc deplina umanitate, fără presimţirea supranaturalului. De aceea, din opera lui Rafael rezultă o umanitate ideală, niciodată întîlnită la ceilalţi, dobîndită ca urmare a unei nostalgii inexprimabile. Cu siguranţă că admirabilele idei fericite ale lui Luca della Robbia, În prezentarea mamei şi a copilului, au fost văzute de Rafael, dar niciunul dintre artiştii menţionaţi nu îl explică pe Rafael, ci toţi împreună ne fac să-l înţelegem. L. Ghiberti, Luca della Robbia şi Andrea del Sarto, pe toţi aceştia Rafael i-a cunoscut. Leonardo cu *La Vergine delle Rocce*, Sandro Botticelli şi Filippino Lippi, deşi cu siguranţă influenţaţi de admonestărüe apocaliptice ale lui

Savonarola, care îndemnau la înveşmîntarea cu demnitate a chipurilor în artă, au reuşit să echilibreze idealurile neoplatonismului religios cu îndemnul spiritual la o excesivă intransigenţă morală. Dar dintre toţi aceştia, Leonardo, datorită acelui sens universal al lucrurilor ce-i este caracteristic, invită pe Rafael să învingă tradiţia umbriană, arătîndu-i, după cum scrie în «tratatul despre pictură», că pictorul care ia drept model operele altor pictori, nu va face altceva decît opere mediocre, dar dacă ia natura ca ţintă a studiilor sale va da roade bune. Ei bine, între genii, există un punct de contact, şi acesta este calitatea superioară a talentului, din care cauză unul ia de la altul fără a se confunda pe sine insuşi în opera altuia; aşadar, Rafael nu ar fi prin excelenţă pictorul Madonelor, dacă, în afară de operele celorlalţi, nu şi-ar fi oprit ochii şi asupra naturii. Or, natura nu este făcută numai din modele naturale, ci şi din sentimente proprii. În cazul nostru, mina a pictat cu înţelepeiune, iar mintea a separat lucrurile accidentale de cele esenţiale, afecţiunea inimii fiind însă aceea care a inspirat tema Madonei: îmbinare între nostalgia mîngilerilor materne, prea repede pierdute, şi nobleţea sentimentului creştin, care a văzut în Maica Domnului «cea mai binecuvîntată dintre femei».

Rafael avea 24 de ani şi, cu sentimente omeneşti, Înălţase Mamei divine un monument mai durabil decît bronzul.

XI. APARENŢA UŞURINŢEI

Tinerii din ziua de astăzi îşi pot da seama de idealurile care agitau mintea celor mai de seamă oameni din Renaştere, numai dacă vor înţerca să reconstituie din punct de vedere istoric pe omul secolului al XVI-lea, sau măcar conceptul pe care acei oameni culţi, chiar dacă nu toţi, îl aveau despre ei înşişi şi despre om; să fim atenţi numai să nu ne lăsăm prinşi de angrenajele unui istorism mecanic, înţeles ca un necunoscut sau monstruos constructor al desăvîrşirii omului, om tîrît în mod fatal de marele fluviu al istoriei, de la peşteri la pragul artei.

În Renaştere se află în curs de înfăptuire milenara trudă a celor mai buni oameni pentru descoperirea valorilor eterne, accesibile omului. Descoperirea nu este reculegerea în sine, aşa cum mulţi au dat a înţelege, ci o înflorire. În ciuda unor reveniri ale minţii omeneşti la studiul şi la imaginaţia lumii clasice, la baza Renaşterii s-a aflat întotdeauna convorbirea învăţatului Nicodim cu

Hristos, care dezvăluie oamenilor un etern imperativ: «Trebuie să vă naşteţi din nou» (Sf. Ioan, III, 3-5). Walser observă că «expresia *Renaştere*» îşi are originea în Evanghelii. Rafael avea cinci ani cînd Giovanni Pico della Mirandola, în vîrstă de 24 de ani, a scris acea oratio *prea aleasă* pe care am menţionat-o deja. Extraordinarul tinăr, Pico della Mirandola, contemporan cu unul dintre cei mai sceleraţi duci ai vremurilor acelea, Cesare Borgia, îşi simţea sufletul invadat – acestea sînt chiar cuvintele lui – de acea sfintă ambiţie, datorită căreia, respingimi lucrurile mediocre, le aşteptăm cu nerăbdare pe cele măreţe, iar pe acestea (pe care dacă le doreşti, poţi să le atingi), ne străduim din toate puterile Să le realizăm.

Cu o fantezie plină de avînt, care este sinteza unei reale culturi, îşi imaginează cuvintele pe care supremul Faur al vieţii le-a spus primului om, atunci cînd l-a aşezat în centrul universului: «O, Adam, nu ţi-am dat niciun lăcaş precis, nicio frumuseţe ieşită din comun, nici vreun dar special, pentru că lăcaşul acela, darurile acelea, acea plăcută înfăţişare la care tu poţi rîvni în mod conştient, tu le ai sau le poţi dobîndi prin vocaţia sau prin voinţa ta. Natura celorlalte fiinţe este închisă înăuntrul unor legi fixe. Tu, în schimb, nelegat de vreo constrìngere, datorită voinţei tale în mîinile căreia te-am încredinţat, îţi vei cuceri prin tine însuţi natura ta. Te-am aşezat în mijlocul lumii, pentru ca tu să descifrezi în mod mai liber ceea ce există în lume. Nu te-am făcut nici ceresc şi nici pămîntesc, nici muritor şi nici nemuritor, pentru ca tu, stăpîn p, e tine însuţi, admirabil plăsmuitor şi modelator, şil. Te construieşti sub înfăţişarea care ţie ţi-e plăcută. Vei putea degenera în formele inferioare care sînt neraţionale, sau vei putea să te regenerezi, prin voinţa şi judecata sufletului tău, în formele superioare care sînt divine». Acesta este discursul Tatălui către Fiu, către omul nemuritor, făcut la origine după chipul şi asemănarea sa, adică divin dar liber să-şi renege originea divină sau să degenereze coborînd treptele îndobitocirii.

«O, prea înaltă generozitate a lui Dumnezeutatăl – continuă cuvîntarea lui Pico della Mirandola, strălucitoare de avînt tineresc şi profundă înt concepţia sa filosofică – prea înaltă şi minunată fericire a omului! Omului li este dat să cucerească ceea ce rîvneşte, să fie ceea ce vrea. Neraţionalii, o dată născuţi, duc cu ei, după cum spune Lucilius, din pîntecul mamei, tot ceea ce vor poseda în viitor. Spre deosebire de brute, spiritele cele mai înalte, încă de la naştere

sau imediat după aceea, arată ce vor deveni în continuarea secolelor.»

Renaşterea îşi cufundă rădăcinile în această conştiinţă a libertăţii umane şi a originei sale divine. Spiritele cele mai înalte ale acestei miraculoase epoci a artei au aspirat toate spre cele mai măreţe cuceriri ale personalităţii umane. Dacă Evul Mediu a realizat acest vis prin minunile Sfinţeniei cu imitarea lui Hristos, al cărui exemplu cel mai luminos este Sfîntul Francisc, epoca următoare maturizează cel mai înălţător moment al creaţiei umane – acela al artei. Două căi diferite; diferite sînt meritele, diferite rezultatele, esenţială pentru totdeauna recunoaşterea darurilor care îi sînt hărăzite omului de la naştere. Artist te naşti uneori, e adevărat, dar artist desăvîrşit devii numai dacă ai răbdare să cucereşti vîrfurile.

Michelangelo, care nu a fost niciodată un pesimist, dar totdeauna a avut prezentă conştiinţa teribilei datorii pe care omul inteligent, şi cu atît mai mult geniul o contractează de la naştere, îi scrie lui Vasari că «omul nu trebuie să rîdă cînd întreaga lume plînge» şi se amărăşte într-o scrisoare că nepotul său, Lionardo, nu are prea multă judecată, petrecînd atîta la naşterea unui fiu «cu bucuria aceea pe care trebuie să o păstrezi la moartea aceluia care a trăit cu demnitate». Numai atunci cînd moartea bate la uşă omul se poate înveseli: şi-a cerut sie însuşi ceea ce putea să dea, a fixat în eternitate valoarea cuceririlor spiritului său, şi a dat omenirii aportul său istoric, care nu are totdeauna un aspect comparabil cu superioritatea destinului său nemuritor. Istoria lui Rafael ne-a oferit din belşug o judecată care, printre atîtea nepotriviri de păreri, este acum definitivă: există poate cîteva elemente istorice de precizat, ceva care se poate spune mai bine, dar nimic care să poată adăuga faimă aceluia care este şi rămîne pictor prin excelenţă, pentru că niciun pictor, pînă astăzi, nu este mai mare decît el. Desigur, cine vrea, poate să afirme că are egali în persoanele lui Leonardo şi Michelangelo, dar aceştia nu sînt mai mari. Aceeaşi istorie, în schimb, s-a preocupat mult mai puţin să descopere caracterul omului Rafael, care explică Într-adevăr secretul ascensiunii continue şi în mod aparent rapide a artei sale, spre un apogeu dincolo de care nu s-a trecut niciodată, pentru că se învecinează cu cerul. Dimpotrivă: cei mai mulţi cad în eroarea de perspectivă de a-l vedea pe Rafael ca un mare geniu pretimpuriu, născut fără trudă, nu făcut, ieşit din mîinile norocului aproape în mod firesc şi nu în mod moral. Mama sa devine astfel o darnică Natură, care, în cazul lui, s-a complăcut

să creeze un copil minune, ce nu s-a cheltuit în studiu, muncă şi durere. În schimb, mulţi ani după moarte, Rafael va fi considerat de Michelangelo copilul studiului şi, numai prin studiile sale, creator de sine însuşi 1 Şi aceasta, în timp ce alţii, încă şi astăzi, nu pot concepe că ar putea fi considerat mediocru, ci numai mare, sau în mod inevitabil divin. Într-adevăr, acesta este epitetul pe care; i-l acordă învăţaţii contemporani: «oh, divine Rafael I». Apelativul se întilneşte frecvent la biografii timpului său, în secolele următoare şi în scrisori, atestări ale admiraţiei acelora care se considerau norocoşi de a-l fi ounoscut de aproape. Într-un celebru dialog al lui M. Ludovico Dolce (Veneţia, 1557), se preamăreşte tot ceea ce «îl face divin». Divinul ajunge porecla sa. Nu este o infatuaţie păgînă, ci o evidentă recunoaştere pe care artistul o dobîndeşte şi care priveşte în egală măsură pe el însuşi, timpul său şi pe maeştrii de la care a luat frumosul stil ce i-a adus cinstirea. După cum Dante 11 recunoaşte în Vergiliu pe «autorul» lău, tot astfel Rafael relevă în operele sale pecei mai mari pictori ai vremii: Perugino, Fra Bartolomeo, Leonardo, Michelangelo. El i-a văzut, i-a admirat şi i-a studiat cu o trudă de lungă durată, pe care legenda uşurinţei penelului său a denaturat-o. În schimb, ceea ce trebuie arătat, este faptul că de la primele sale mici tablouri, încă stîngace, într-o epocă în care pictura, urmind xilografici, era, se poate spune, limbajul poporului, el progresează într-atîta, încît nicio cercetare critică din lume, fără dovezile pozitive pe care le avem, nu ar putea să atribuie aceluiaşi autor, nu spun minuscula pînză de debut *Visul Cavalerului* sau *Disputa del Sacramento* (Disputa Sfintei Taine) din epoca strălucitoarei maturităţi, dar nici măcar *Logodna Sfintei Fecioare* şi *Madona cu sticletele*. S-ar ajunge cel mult să se spună că sînt opere inspirate după gustul şi după idealul aceleiaşi epoci. Şi în critică, cîte lucruri uşoare necesită mintea cea de pe urmă! Deosebirile acestea ne dezvăluie însă că drumul artistic al lui Rafael a fost logic, perfect istoric, ba chiar, cel mai istoric care s-a verificat vreodată pe faţa pămîntului, deoarece a fost rezultatul nu numai al asimilării şi rezolvării în sine a tuturor idealurilor şi canoanelor estetice ale secolului său, ci şi rezultatul unei munci studioase care nu a cunoscut răgazuri, al unei nelinişti interioare care n-a putut să se domolească nici măcar prin victorie.

Foarte mult a contribuit la crearea legendei lui Rafael blîndeţea temperamentului său şi acea imagine delicată şi nobilă care-l caracteriza,

aproape pentru a-i preamări spiritul său senin de creştin. Fantezia populară şi aceea a profanilor admiră rezultatele şi rareori îşi poate da seama de nelinişstea prin care treci pentru a ajunge la ele. Artistul însuşi este ca mama care suferă la naştere şi apoi aproape neîncrezătoare deschide ochii mari, plini de tandreţe, spre noul născut, de bucurie că a dat viaţă unui om. Astfel, după ce a depăşit acele întirzieri materiale şi tehnice, prin care opera devine dintr-un vis nelinişstit o realitate oferită în dar universului, se opreşte să-şi contemple creaţia, şi uită, în bucuria operei realizate, cît l-a costat truda şi studiul. Dacă Rafael a avut atîţia maeştri, aceasta se datoreşte faptului că în el contemplarea, studiul şi asimilarea erau însăşi energia care acţiona datorită înaltei conştiinţe pe care o avea despre idealurile artistice ale timpului său, nu se mulţumea nicio dată cu rezultatele obţinute, ci simţea mereu marea dorinţă de a le depăşi. Nelinişstea aceasta îl face să plece din atelierul din Urbino în acela de la Perugia, şi de aici în Capitala artei. Nu a fost o întîmplare că a ajuns aici cînd poporul cel mai artist din lume era însufleţit de un foarte puternic avînt, în jurul, celei mai desăvîrşite întreceri poetice la care au asistat vreodată oamenii. Sufletul religios al vechilor greci întruchipase mitul său în cei doi eroi ai întrecerii, Michelangelo şi Leonardo, iar tinărul elev al muzelor, poate fi considerat fiul unei zeiţe puternice şi frumoase, trimis de aceasta la o şcoală dumnezeiesc de mare, pentru a deveni demn de ea. În jurul celor două mari genii se află un întreg popor în carne şi oase, care discută şi este scindatsepăreri diferite, care este uman dar conştient de acea rază de democraţie divină, ce îngăduia oamenilor să judece şi să aleagă între două desăvirşiri. Şi tinărul care soseşte aici într-un moment potrivit, coborînd de la Urbino prin Umbria, nu era un provincial buimăcit, ci fiul unei fiinţe fparte delicate; şi al unui tată Înflăcărat de idealuri, dar voluntar şi înfăptuitor, elevul unui palat Ducal pe care arta îl transformase în lăcaşul politeţei umane, un mic orfan căruia durerea îi arătase deja sensul real al vieţii. El nu este purtat de zeiţa Fortuna, ci de acel exemplu de muncă şi de cucerire pe care deja 11 deprinsese în atelierul părintesc. Este stăpîmt de un vis pe care l-a moştenit; nu ştie încă unde va putea ajunge, dar merge deja spre aurora; oricum ar fi ajuns la această hotărîre, dovedeşte că a înţeles că la Urbino şi-ar pierde inutil timpul şi că de la Curtea dia heitre, sleită de războaie, poate primi minglieţi şi elogii, dar nu şi acei ducaţi de aur, fără 06 care nu se poate trăi în condiţii

favorabile pentru studiu.

Ce a avut el ca mingîiere în ascensiunea către Perugia şi apoi în aceea către Florenţa? Nu plinătatea darurilor naturii, deşi erau şi acestea însemnate, ci un program de viaţă; desigur nu o celebritate precoce, ci pronosticuri afectuoase şi pline de simpatie ale rudelor şi ale ducilor protectori. Lui îi era dat să cucerească, după expresia lui Pico della Mirandola, ceea ce rîvnea, să devină un pictor aşa cum poate tatăl lui îi prezisese: «– Eu, Giovanni Santi, nu am putut, pentru că mi-am făcut o situaţie din nimic şi împotriva dorinţei familiei, dar tu te-ai născut printre vopselele unui atelier plin de vise şi de virtuţi, ai avut larg deschise porţile Palatului Ducilor prin *Cronica* mea *rimată*, tu vei răzbi mai mult, pentru că primii paşi i-am făcut eu pentru tine şi tu, mai mult decît tablourile mele, vei fi onoarea mea...». Acestea sînt cuvintele pe care tînărul Rafael a putut să le audă de la tatăl lui, educatorul său. Căzute ca sămînţa bună în pămînt roditor, îi vor îngădui să-şi «cucerească singur natura».

De aceea, Michelangelo este primul dintre toţi criticii istoriei care a înţeles secretul formării artistice a lui Rafael, pentru că lui îi atribuie Ascanio Condivi (Roma, 1553), judecata că «Rafael nu a avut această pricepere de la natură, ci printr-o îndelungată învăţătură». Părere critică exactă. Rafael s-a depăşit pe sine însuşi şi perfecţiunea lui se datorează studierii celorlalţi. Şi primul «celălalt» a fost tatăl lui, care, la rîndul său, avusese ochii deschişi pentru a vedea Întotdeauna pe cei mai mari decît el, care au putut, fără pretenţii, să-l înveţe cîte ceva. Tuturor le-a revenit sarcina de a-l învăţa pe Rafael care li este drumul, iar lui de a-l parcurge. Însă nu ca imitator al formelor altora, ci descoperitor al valorilor intime ale acestora. Căldura tuturor operelor create de Rafael, încă de la cele dintîi, o întîlnim în această cunoaştere asimilatoare, fără de care ar fi dat lucruri perfecte dar fără viaţă, lipsite de ardoare şi de acea vină de poezie, din cauza căreia «nu a ştiut niciodată să facă vreun lucru care să nu-i placă nespus de mult» (*Dialog despre Pictură* de M. L. Dolce, Veneţia, 1557); pictura sa ar fi apărut ca o manieră, chiar dacă era graţioasă şi delicată, dar nu ar fi produs atîtea surprize şi nu ar fi atras atîtea blesteme, şi nici nu ar fi dat naştere acelei impresionante păreri de uşurinţă «neştiindu-se – după cum îi răspunde Aretino lui Fabrini în *Dialogul* mai Înainte pomenit – că uşurinţa este principala raţiune a desăvîrşirii oricărui fel de artă, şi cel mai greu lucru de dobîndit». Rafael o obţine: şi «este arta care să

disimuleze arta». Perfecţiunea artei are într-adevăr acest caracter: nu este spontană ci este premiul unei munci perseverente, aşa cum pentru cirmaci, dibăcia fulgerătoare de a conduce vasul este rodul unei lungi instruiri; tot astfel, arta este rodul acelei răbdări care este geniul. Ajungînd printr-un îndelung studiu şi exerciţiu la însuşirea sa poetică, arta ascunde artificiul: atunci se dovedeşte aproape dobîndită o a doua natură, şi de aceea, poate i crezută astfel cu adevărat spontană, adevărată, fiind imposibil să fie imaginată altfel. Judecata aceasta era susţinută atunci de o normă estetică obişnuită, pe care o întîlnim într-o scrisoare a lui Dolce către Gasparo Bellini (Veneţia, 1559): «pictorul, al cărui scop trebuie să fie cel de a imita natura, să se apuce totdeauna să înfăţişeze ceea ce e natură şi niciodată, sau arareori, să producă altceva».

Rafael, imitînd şi arta celorlalţi şi natura, pentru sentimentul pe care 11 pune în aceasta, a produs şi el o natură care nu există sau există, poate, rareori, pentru că, aşa cum a scris Vasari, în Prefaţa părţii a treia din lucrarea lui *Vieţile pictorilor*, *sculptorilor* şi *arhitecţilor*, «natura a rămas învinsă de culorile lui şi invenţia era la el atît de uşoară şi proprie, că toate aspectele pictate de el erau în aşa fel, încît păreau adevărate».

Orice echivoc este înlăturat dacă vrem să înţelegem, aşa cum de altfel se Înţelege despre o pictură care imită natura, că această «imitaţie» ie exteriorizează prin exprimarea propriului sentiment ce 11 poţi avea despre natură. Ei bine,

10* – 530

Rafael a atins această naturaleţe, prin studiul continuu al oricărei perfecţiuni artistice şi prin cercetarea frumosului natural; iar sentimentul personal pe care acest frumos 11 suscita în el, i-a dat posibilitatea să creeze o frumuseţe ideală, care, întrecînd prin artă natura, nu se află în natură.

Aşadar, uşurinţa lui Rafael este o simplă aparenţă a perfecţiunii.

Cu această afirmaţie universală, se Încheie cea de a doua viaţă sau perioadă, cum vreţi să i se spună, a artei lui; şi astfel se face că la Florenţa nu mai este posibil să se înceapă o a treia şi nici în altă parte, cu excepţia Romei. Geniul lui Rafael a Înţeles acest lucru, despărţindu-se de Florenţa de Îndată ce a cucerit-o, cînd, omeneşte, era Îngăduit să gindeşti că, în sfîrşit, oraşul greu de mulţumit al artei, deschidea porţile nemuririi. Dar adevărata Fortuna, al cărui

singur faur este Rafael, îl duce de mină la Roma, după cum mai Inainte, de la fortăreaţa natală, fără să piardă o zi, îl îndrumase prin Perugia spre Florenţa.

XII. AL TREILEA STĂPIN

Ajuns la Roma, Rafael nu a avut niciodată vreun motiv pentru a se întoarce îndărăt şi nici pe fruntea-i nu se va citi vreodată o undă de părere de rău. În schimb, începe pentru el o a treia fază, o a treia aventură, care, din fiul lui Giovanni Santi, a făcut un miracol. La Roma se ajunge pentru a rămîne în cele din urmă dominat şi deseori învins. Experimentele artistice care nu reprezintă ceva veşnic în cuceririle gîndirii omeneşti, la Roma, sau dispar, sau durează puţin. La Paris, multe lucruri sînt posibile. În Oraşul Etern, istoria este ceva viu, care se realizează fără devieri grave sau oboseli: cine nil acceptă să devină ori discipol ori cetăţean, este sau expulzat sau împins la marginea societăţii. Aici, istoria cere oamenilor preţul adevăratei măreţii: o cucerire prin întrecere este imposibilă turiştiior, nerăbdătorilor, superficialilor sau acelora care se gîndesc să înceapă de la propria lor vanitate şi nu de la ceea ce orice suflet trebuie să cucerească pentru veşnicie. Dacă amintim nerăbdarea ce l-a cuprins pe acel mare geniu al arhitecturii, care a fost Brunelleschi,

I

îi care, împreună cu tînărul Donatello, a alergat a Roma ca s-o descopere, pentru a-i fixa originele izvoarelor sale, cercetînd cu pasiune printre ruine, pîn într-atît încît să lase lumea să creadă că ar fi nişte obsedaţi de speranţa găsirii unei comori ascunse; dacă interpretăm acel popular epitet care i-a definit pe cei doi prieteni florentini «cei cu comoara», putem să spunem foarte bine că şi gloria Florenţei era dezgropată din ruinele Romei.

Rafael venise de la Florenţa, pe care a părăsit-o pentru totdeauna în toamna anului 1508. Evenimentul acesta este fixat de două scrisori, una datată Florenţa, 21 aprilie 1508, şi trimisă la Urbino, unchiului său, Simone Ciarla, misiva deplingjnd moartea aceluia care a fost Ducele Guidubaldo da Montefeltro, iar cealaltă, purtînd data Roma, 5 septembrie 1508, este o scrisoare de scuze, adresată prietenului său, pictorul Francesco Francia, care, la Bologna, aştepta de mai multă vreme veşti de la el. Toţi istoricii se întreabă pentru ce Rafael a părăsit Florenţa şi aceasta din lipsa unui episod sau a unui

document precis care să justifice această nouă desprindere de cel de al doüea leagăn, care nu mai era zgîrcit cu el, nici în ceea ce privea lucrul şi nici în ceea ce privea gloria. În schimb, această strămutare este, spre fatalitatea sau spre norocul măreţiei Urbinatului. Este uşor să-l Înţelegem: Roma atrage spiritele cele mai înalte, pentru a le marca cu pecetea de locuitor al Romei. Era pe timpul lui Iuliu al II-lea. Giuliano della Rovere urcase la Pontificat prin alegerea din 1 noiembrie 1503, însoţit de evidentele semne vestitoare ale voinţei şi ale acţiunii. Era atît de sigur Giuliano della Rovere de alegere, că îşi şi pregătise în prealabil inelul papal. Urmîndu-i lui Pius al III-lea, un cucernic Papă care ocupase această funcţie numai trei săptămîni, el a apucat bara timonei şi a Înălţat toate pînzele navei Sfîntului Petru. Trebuie Însă să înţelegem vremurile acelea şi respectivele nevoi ale Bisericii, ale cărei probleme vremelnice, erau rînd pe rînd, dominate de interese particulare, sau de către străini. Nu se putea renunţa la tot ce era atunci vremelnic, pentru că fortăreţele, castelele şi păminturile erau motiv de pace, de război, sau chiar de libertate a Bisericii, aceasta fiind Înconjurată din toate părţile de stăpini care îşi disputau bunuri, teritorii şi putere, păstrate în numele Bisericii sau uzurpate Bisericii. Nu de un Papă ideal era nevoie, ci de un Papă aidoma cu violenţele şi intrigile timpului. Iuliu al II-lea a înspăimîntat pe toţi cei din jurul lui cu minunea unei acţiuni conduse fără să dea răgaz adversarilor şi duşmanilor, într-o succesiune de temerare acţiuni de pace şi de război, care năzuiau să restituie Biserica Bisericii şi Italia italienilor; şi, de aceea, a reuşit să facă din strigătul său «afară cu barbarii», o realitate furioasă în sine şi pentru ceilalţi. Guicciardini aminteşte că Giuliano della Rovere a fost ales cu toate că se cunoştea că, împotriva prietenilor şi duşmanilor, era capabil de orice fel de fapte, oricît de crunte. Dar, conchide marele istoric, acest lucru este evident: «Intrucît fusese îndelungă vreme cardinal prea puternic, datorită strălucirii cu care totdeauna trecuse peste toţi ceilalţi, şi pentru măreţia foarte rară a sufletului său, nu numai că avea mulţi prieteni, dar şi o autoritate adine înrădăcinată la Curte, şi dobîndise faima de a fi un apărător deosebit al demnităţii şi libertăţii ecleziastice».

Era nevoie de aşa ceva. Giuliano della Rovere s-a arătat ca o făgăduinţă foarte adevărată, pentru toţi aceia care, de la o conducere puternică aveau dreptul să obţină, în sfîrşit, mari înnoiri: dreptatea şi aşteptatele avantaje. Dar energia lui Iuliu al II-lea a pus în alertă Italia şi nu a privit numai războaiele,

acţiunile de dezbinare, administrarea bunurilor şi fiscului, ci şi intenţii de ordine în timp de pace în vederea unei măreţii care să redea Bisericii strălucirea exterioară. Pe mormîntul Apostolului Petru, după cum reiese din unele xilografii ale epocii, şi după cum a fost pictată fresca *Încendio di Borgo Vecchio* (Încendiul din Borgo Vecchio), exista atunci o veche biserică. Pietre sfinte, acelea ale Bazilicii, pe care mii de pelerini recunoscători, încă de la Începuturile ei, le cinstiseră: erau deja simbolul unei eternităţi şi apăreau ca o imagine a ceea ce nu se schimbă şi nu se poate schimba printre atîtea lucruri care răsar şi apun într-un timp scurt.

Aici, istoria ne sfătuieşte să spunem ceva mai mult, pentru a da o palidă idee despre emoţia pe care trebuia s-o fi produs în lumea creştină proiectul de a dărîma acea venerată Bazilică, pe care arta o făcuse deja să devină atît de frumoasă. Un film cu încrucişate dispariţii ale imaginilor de pe ecran, ar putea să ne dea o viziune rapidă a istoriei, care a pus pecetea măreţiei sale, tocmai pe dealul acela al mormîntului; timpurile se schimbă: puterea Imperiului Roman, moartea Apostolului Petru, primul mormînt care devine apoi un adevărat «trofeu» sau capelă, prima Bazilică construită de Constantin cel Mare; mai mult de douăsprezece secole de tradiţii păgîne şi creştine.

Martiriul Principelui Apostolilor s-a întîmplat în jurul anului 67, în circul lui Neron, circ care pe atunci se întindea pe o suprafaţă care corespunde părţii drepte a colonadei actuale, ajungînd pînă la jumătatea pieţei lui Bernini şi pînă înăuntrul curţii din spatele clopotelor. În centrul circului se înălţa un obelisc, acela pe care apoi Sixtus al V-lea l-a reconstituit ca axă a noii pieţe; la picioarele acestui obelisc a fost răstignit primul Papă. Alături, tocmai pe locul Bazilicei, în plină cîmpie, exista pe atunci un cimitir roman; acolo, poate pe ascuns, a fost îngropat Apostolul. Încă din primele zile, mormintul acela a fost obiect de grijă tăinuită, de rugăciuni, de veneraţie prudentă. După 259 de ani, locul acela de odihnă a morţilor, apărat de severele legi romane, care declarau indestructibil şi de netransportat orice cimitir, a fost venerat şi de Împăratul Constantin cel Mare, care, neputind să-l desfiinţeze pentru a nu viola o lege a Imperiului, a vrut, acoperindu-l cu pămînt, să construiască acolo prima adevărată Bazilică. Aceasta a fost terminată de fiul lui, Costanzo, 33 de ani după aceea. Umplerea cimitirului a făcut ca mormintul Apostolului, după cum au dovedit recentele săpături, să rămînă dedesubt, ascuns într-o criptă,

deasupra căreia a fost construit un altar denumit trofeu. O cruce de aur, în greutate de 150 de livre, avînd gravate numele Elenei şi a lui Constantin cel Mare, se înălţa deasupra acestui glorios trofeu, care, fiind înzestrat mereu cu diferite şi preţioase opere artistice, a devenit măreţ şi celebru. Dar la începutul secolului al XV-lea, vechiul templu îşi arată primele crăpături, atît de mari, încît Papa Nicolò al V-lea l-a chemat pe celebrul arhitect Leon Battista Alberti pentru a verifica stabilitatea edificiului; răspunsul a fost negativ, deoarece terenul pe care se Înălţa Bazilica, nu era stabilizat şi avea goluri înspăimintătoare: trebuia să se reconstruiască. Dar pentru moment, au fost refăcute numai unele dintre construcţii ca Absida şi Cupola din afara Bisericii.

La moartea lui Nicolò al V-lea, în 1455, opera de refacere a fost oprită. Timp de o jumătate de secol a continuat însă să se mai construiască, dar numai de jur împrejur (de exemplu Capela Sixtină); poate nu îndrăzneau să înceapă reconstrucţia, care se prezenta grea, atît din motive practice cît şi din cauza incertitudinilor de ordin ecleziastic.

Trebuia, aşadar, să se urce pe tronul lui Petru un Papă care să creadă mai mult în visurile sale decît în pietrele învinse de vreme. Iuliu al II-lea nu a şovăit: a azvîrlit fulgerele acţiuni sale Împotriva acelor venerabile ziduri; proiectul doborîrii vechii bazilici a scandalizat, i-a făcut pe înţelepţi să clatine din cap şi a ridicat diferite Împotriviri la Curtea Pontificală. Şi multora aceasta le-a apărut ca o profanare de neînchipuit. Dar în sufletul Papei, domina deja în locul vechilor ziduri roase o arhitectură nouă şi solemnă, care să facă cunoscută cu strălucire eterna reînnoire a Bisericii, totdeauna egală cu noile vremuri. Romanitatea făcuse să renască viziuni clasice, Comoara fusese descoperită; pe aceleaşi ruine, repuse în lumină la poalele colinei Vaticanului, Umanismul aprinsese din nou vechile forţe, altoindu-le pe acea Renaştere care era deja spiritul unui timp nou. Şi Biserica voia să le domine. În al treilea an al pontificatului său, între sute de lupte, proiectul era deja gata, iar la 18 aprilie 1506, a fost săpată în afara vechii biserici a Sfîntului Petru o groapă în care Papa Iuliu, în prezenţa a 33 de cardinali, a aşezat prima piatră a noului cor, în timp ce arhitectul Bramante schiţa deja proiectul Templului; două mari medalii de aur şi zece de bronz, bătute special pentru această ocazie, au fost închise într-un vas, şi dispărură în groapă, în dimineaţa aceea de simbătă în *albis*, înmormîntînd pentru totdeauna contradicţiile faţă de noile vremuri şi faţă de

noile ziduri; iar ideea noului care producea tulburare nu a mai supărat după ceremonia aceea, ci a apărut ca simbolul unui pontificat impetuos, reconstructiv. În acelaşi an au fost puse temeliile celui de al doilea pilon uriaş deasupra căruia se va înălţa, într-o bună zi, cupola. În anul următor şi ceilalţi doi stîlpi care mai rămăseseră erau în p în lucru şi se sculptau deja, pentru pilaştri, detaliile decorative care urmau să-i împodobească. Tocmai în 1506, Papa a cumpărat celebrul grup *Laocoon*, descoperit la 14 aprilie în via lui Felice de Fredi, decorînd cu acesta şi cu alte opere sălile aşa-numitului *Belvedere*, care foarte curînd avea să devină celebru în lume. Ştirile acestea umpleau de emoţie persoanele culte şi pe învăţaţii din toate ţările; dar Florenţa, rivală niciodată complet învinsă, era pregătită în mod deosebit să judece valoarea universală a acestui aspect al Renaşterii romane, întărite cu toate mijloacele de un Papă care era mai puternic decît toate piedicile. Aceasta a fost desigur primul apel la reînnoitul destin al lui Rafael. Poate că el însuşi a fost acela care l-a solicitat pe noul duce de Urbino, Francesco I della Rovere, nepotul lui Iuliu al II-lea, de la care obţinuse şi altădată scrisoarea de recomandare către Pier Soderini, cînd se hotărîse să se mute la Florenţa; sau poate că a fost Bramante, conducătorul construcţiei Bazilicii Sfîntului Petru, originar şi el din Urbino, prieten, poate chiar şi rudă cu pictorul nostru, care, plăcîndu-i să fie înconjurat de prieteni şi colaboratori, s-a gîndit, fiind la curent cu faima florentină a pictorului Sanzio, că a sosit momentul să-l cheme spre noi glorii. Această ultimă variantă trebuie să fie teza cea mai demnă de acceptat, pentru că Bramante, marele făurar al lucrărilor Bazilicii Sfîntului Petru, era arhitectul căruia Iuliu al II-lea li încredinţase în egală măsură onoarea şi responsabilitatea de a crea o operă demnă de Biserică şi de Sine. Într-adevăr, din scrisoarea, deja citată, către Francia, se înţelege că Sanzio era de acum la lucru în serviciul teribilului Papă, şi este sigur atît de ocupat, încît îi scrie să-l ierte că nu dă niciun semn de viaţă şi că neglijează orice altă obligaţie: «Dumneavoastră – se scuză faţă de Francia – aţi mai constatat şi în alte dăţi ce înseamnă să fii lipsit de libertate şi să trăieşti angajat, la stăpîni». Aşadar, către sfîrşitul verii anului 1508, Rafael se găsea la Roma, în serviciul a doi mari şi duri stăpîni: Donato Bramante, cel mai de seamă arlutect pe atunci în viaţă, care visează cea mai desăvîrşită biserică din lume, şi Iuliu al II-lea, cel mai energic constructor al epocii, devorat de febra nestinsă a acţiunii şi de o dorinţă nestăvilită pentru

lucruri frumoase, şi noi, care a impus mari încercări celor mai de seamă genii ale timpului său.

Michelangelo, tocmai în momentul acela se răfuia cu ieşirile năvalnice ale lui Iuliu al II-lea. Din puţinele cuvinte desprinse din scrisoarea către Francia chiar dacă admitem că Rafael exagerează pentru a se scuza, se înţelege că el este, la început, chinuit şi copleşit de măreţia operelor pe care trebuie să le creeze într-o ambianţă care nu-ţi dă nicio clipă de răgaz, pentru că singurul lucru care are importanţă este să lucrezi, să lucrezi repede şi bine. Rafael, după cum s-ar putea povesti într-o viaţă romanţată, şi după cum s-a scris, nu s-a bucurat deloc de odihna blîndă a toamnei romane, ci este îmboldit de un plan de lucru cu termen precis care îl lipseşte de libertate şi îl face să-şi simtă protectorul aproape, dar, deocamdată, doar ca pe un stăpîn aspru. Primul fusese Fortăreaţa fermecată, al doilea iutele şi interesatul Perugino, ia pe al treilea, de-abia l-a văzut la faţă.

Poate în călătoria de la Florenţa la Roma, norii trandafirii pe cerul Laţiului au apărut tînărului Rafael ca prevestitori şi simboluri de noi glorii şi, poate, s-a simţit legănat de vise mîngîietoare, care n-au fost în van; dar Roma i-a cerut să coboare imediat ochii pe albul pereţilor, şi să plătească preţul sever al unei renaşteri care cerea oamenilor de talent să devină eroi şi să cucerească pentru nemurire un secol ce făgăduia să fie funest.

În realitate, Roma a fost stăpînitoarea.

XIII. TEOLOGIE Şi POEZIE

Dacă ne gindim la duritatea lui Iuliu al II-lea, dacă ne închipuim în faţa sa, pentru prima dată, blîndul chip al geniului copil şi dacă acceptăm e prezentarea a fost făcută de Bramante, s-ar putea crede că a fost o întîlnire ciudată, soldată cu vreo amabilă neîncredere din partea Papei constructor, dar este poate mai aproape de adevăr să ne gîndim că Iuliu al II-lea avea ochiul ligur în alegerea pionilor săi, fie ei ecleziastici, nulitari, politici sau artişti: el domina oamenii pentru că îi cunoştea.

lucraseră şi pictaseră în Vatican artişti de Oftlitatea lui Luca Signorelli, Perugino, Sansovino, Botticelli, Ghirlandaio, Pinturicchio ca să nu-i menţionăm decît pe cei mai buni, dar Iuliu al II-lea cunoaşte şi-şi alege pentru el pe cei mai mari.

După Bramante, şi Michelangelo care se plecase în faţa lui Iuliu; acum venise rîndul lui Rafael, care era foarte cunoscut Papei. Vasari povesteşte că Rafael a fost primit cu «multe mînglieri» şi este iosibil, ba chiar sigur, că Bramante, aflîndu-se a Roma de 9 ani, i-a înlesnit primii paşi la dificila Curte pontificală, care era administrată de un şir de prelaţi, de demnitari şi de cardinali umanişti, culţi, îndemînatici, interesaţi şi întotdeauna puţin dispuşi să lase pe cineva să le-o ia înainte, într-o lume în care demnitatea culturii valora tot atît cît şi forţa politică a funcţiilor laice şi a ierarhiei bisericeşti. Foarte puţin, aşadar, oricît ar fi fost de merituos, ar fi putut realiza un oaspete amabil, abia sosit; o bună primire desigur, şi cuvinte de speranţă, Într-un mediu atît de favorabil artei, dar munca bine retribuită şi de primă importanţă de cum a venit, se explică doar prin intervenţia autorităţii şi a încrederii de care se bucura deja acolo, proiectantul şi conducătorul lucrărilor noii Bazilici Papale.

În acel timp, şi mai precis din luna noiembrie ce trecuse, papa Iuliu nu mai locuia în apartamentul ce fusese ocupat de Borgia – pe care îl socotea infam – şi Încredinţase decorarea noului apartament, aflat în camerele corespunzătoare de la etajul superior, unor pictori ca: Sodoma, Peruzzi, Bramantino şi Lotto. Şi s-a intimplat un lucru care a stirnit ranchiună şi gălăgie: nu numai că Rafael este admis în rîndul decoratorilor, dar, de-ndată ce papa i-a văzut primele probe de pictură, a fost entuziasmat în aşa măsură, încă a poruncit ca toată decorarea s-o facă acesta, cu excepţia părţii ornamentale, încredinţată lui Sodoma; ba chiar a vrut ca din picturile deja făcute să nu rămînă nicio urmă şi totul să fie ictat de la început.

nsuşi Rafael a fost înspăimintat într-atît, încît nu s-a simţit în stare să şteargă totul şi a obţinut din partea Papei, lăudîndu-le mult, să fie păstrate unele fresce aparţinind maestrului său Perugino, lui Sodoma şi chiar lui Peruzzi care, dintre cei trei, era cel mai puţin talentat. În prima încăpere, numită «a Iscăliturii» (*Stanza della Segnatura*), fie pentru că era destinată tribunalului ecleziastic, fie pentru că Papa iscălea aici corespondenţa, pereţii sînt acum netezi şi albi aşteptînd noua revelaţie. Ce putea să fie demn de acei pereţi atît de umiliţi şi de un Papă care îi voia împodobiţi cu cele mai semnificative şi mai frumoase viziuni? Ce trebuia făcut? Rafael nu înfruntase încă de unul singur pictura murală, această dificultate nefiind însă mai mare decît angajamentul pe care îl cerea tuturor furia şi visul de frumuseţe al Pontifului Roman.

Să-l vedem la treabă I – pe bună dreptate vor fi spus, cu răutate, cei mari, izgoniţi din cuib de copilul din Urbino. Rafael Îşi trase răsuflarea în faţa anevoioasei sarcini, revenind la primele sale experienţe de pictor, în sala Bursei de la Perugia şi repetînd pe bolta din *Stanza della Segnatura*, împărţită în calote racordate în stil gotic, tradiţionalele motive de formă pătrată, panouri şi medalioane. Astfel, primele încercări sînt dictate de o inspiraţie decorativă de tipul secolului al XV-lea care, deşi foarte frumoasă, nu deschidea un nou capitol în istoria artei. Este vorba de personaje alegorice: Teologia, Filosofia, Justiţia, Poezia şi de diferite scene, în compartimentele pătrate care ilustrază temele susamintite. Pe pereţi, cele trei creaţii sînt o minune de artă şi de gindire, adevărată afirmaţie ideală a unei epoci de cultură.

Cum oare ar putea, pe neaşteptate, un mare pictor, chiar ajuns la maturitate, să deschidă o fereastră atît de largă spre infinitul artei? Este secretul geniului. Rafael era un autentic geniu universal: tocmai acum trece dincolo de pragul interzis altor oameni, care au trăit în cele cincizeci de secole a căror istorie poate fi descifrată. Secretele sînt impresionante şi tinerilor care purced la cucerirea vieţii le place să le înţeleagă. Voi încerca să spun părerea mea, deşi ştiu că sint doar unul dintre cei zece mii care au vorbit pînă acum despre el şi că, în secolele viitoare, alţi zece mii vor continua să-şi spună părerile lor.

Arta, cînd este artă, cînd reuşeşte deci să incinte minţile oamenilor care îi seamănă, este totdeauna un miracol. Miracolele oferă oamenilor prilejul de a tăgădui sau de a crede, fie în rînduiala naturii, fie în supranatural; cei mediocri nu văd, nu pricep, nu se minunează. Un pescar suedez, sau un vînător din Somalia, puşi în faţa acestor picturi nu ar înţelege nimic. Un german, Wölfflin, mărturiseşte în *Arta clasică din Renaştere*, că turiştii, îndeosebi aceia care vin din nord în Italia, ascultă explicaţiile ghizilor şi se mulţumesc să creadă ca au înţeles cîte ceva. El încheie: «prea puţini intuiesc valoarea esenţială a acestor tablouri». Dar acelaşi autor, aproape că rămîne la limitele acestei înţelegeri, cînd conchide: «Rafael ştia ca nimeni altul pînă atunci ceea ce putea să fie plăcut ochiului omenesc». Aceasta este adevărat, mai ales în ceea ce priveşte Madonele; dar aici, în «Încăperi» există ceva în plus şi mai deosebit. Trebuie să fim nu numai umani, ci umanişti în sensul clasic al cuvîntului, dacă vrem să descoperim ascunsa frumuseţe a acestor «noi» «Încăperi», în care ordinea

Universului, înţeleasă ca geometrie, dă formă şi viaţă visurilor fanteziei şi construcţiilor civilizaţiei. Trebuie să ne afundăm în raţiunea vie a timpurilor, în care papa Iuliu personifica nu atît problematica teoretică, ci soluţiile în acţiune şi lupta pentru a-şi impune hotărîrile ca realitate politică a Pontificatului său. Artiştii ce fuseseră angajaţi pentru decorarea «încăperilor» îl dezamăgiseră, poate nu atît ca artişti, ci ca mentalitate rămasă în urmă, necorespunzătoare exprimării plenitudinii timpurilor: Secolul al XV-lea se sfîrşise I Şi dacă nu este însuşi Iuliu acela care dictează temele, a existat cineva care a ştiut să i le propună, în aşa fel încît să-i ghicească clara şi năvalnica lui intenţie. Mai întîi credinţa, apoi filosofia şi, în sfîrşit, poezia. Simbolurile Dreptăţii şi ale Justiţiei, care în *Stanza della Segnatura* primeau sigiliile ecleziastice, erau deja schiţate pe boltă, în scena *Giudizio di Salomone* (Judecata lui Solomon). În artă, ceea ce conturează însă, nu este tema sau conţinutul de vrem să-l numim astfel, ci modul de exprimare, pentru că în expresie, se află întreaga frumuseţe, bineînţeles dacă aceasta este potrivită conţinutului însuşi. Să trecem la pereţi.

Prima frescă are un subiect teologic dificil; prezenţa reală a lui Iisus Hristos în Sacrament. Omul, avînd raţiune, are dreptul şi datoria să discute adevărurile Revelaţiei, pentru că ele sînt toate plauzibile şi accesibile conştiinţei umane. Dar noi, deoarece nu avem informaţia despre un Rafael doctor în teologie, tentat să definească subtilităţile care încearcă să libereze intelectul de adevărurile dezvăluite, trebuie să ne amintim că pontificala Curte era un centru de cultură datorită prezenţei lui Pietro Bembo, a Cardinalului Bernardo Dovizi, căruia i se spunea Bibbiena, şi a lui Tommaso Inghirami, zis Cicerone al secolului al XVI-lea, umanist celebru şi bibliotecarul Vaticanului. Îndeosebi Pietro Bembo, literat şi creator al orientării literare a *petrarchismului* v pentru cultura sa şi succesul *Istoriei Veneţiei* şi a scrierilor sale poetice şi literare, era considerat un adevărat oracol: judecăţile sale erau mult dorite şi ascultate chiar de artişti. Afară de aceasta, mai tîrziu, deoarece executase opere din însărcinarea lui Baldassarre Turini şi a lui Inghirami, Rafael este sigur că a avut de la ceilalţi, ceea ce de unul singur nu ar fi putut cu siguranţă nici să afirme şi nici să traducă în simboluri picturale. Desigur, cei mai celebri umanişti de la Curtea pontificală au fost colaboratorii săi mai înult sau mai puţin direcţi. *Stanza della Segnatura* şste un poem figurativ, alcătuit din trei imnuri, jţn care este definită cu claritate teologică şi fermecătoare seninătate, armonia dintre

divin şi

1 Imitarea temelor şi formelor de exprimare ale operei lui PETRARCA, ce a avut loc în secolul al XVI-lea, îndeosebi în domeniul poeziei lirice, reguli ce au fost fixate de PIETRO BEMBO în tratatele rămase celebre *Dialogo degli Asolarli* şi *Prose della volgar lingua*, prin Macularea artei şi amplificarea la exagerare a poeticei *Cantonierului*. Deşi s-a bucurat de o mare popularitate (BERNARDO TASSO – tatăl marelui TORQUATO, ANNI BAL CARO, VITTORIA COLONNA, VERONICA GAMBARA, GASPARA STAMPA) şi a anticipat barocul literar, *petrarchismul* se reduce la confecţionarea unor modele tip de prezentare a sentimentelor contradictorii ca; bucurie şi durere, iubire şi ură; cu excepţia operelor lui MICHELANGELO, lucrările tuturor celorlalţi petrarenfeti – tipice fiind sonetele *Oliviei* de JOACHIM DU BELLAY (1522-1560) – se caracterizează prin şablonism şi artificialitate. (n.trad.) omenesc, dintre Teologie – ştiinţa supranaturalului şi Filosofie – ştiinţa raţiunii. Dar viaţa este înveselită şi de o altă realitate care transfigurează şi exaltă totul: divina Poezie. Pe scurt, idealul adevăratei Renaşteri, ca expresie de civilizaţie împlinită, nu a fost niciodată păgîn. Devierea protestantă care se maturiza în acel moment, a putut să culeagă, din păcate, justificări întîmplătoare privind corupţia omenească a disciplinei ecleziastice, dar raţiunea ei ascunsă este nemulţumirea culturii germane faţă de unitatea doctrinei Bisericii din Roma.

Nu a fost de ajuns scos în evidenţă faptul că, în momentul în care arta atingea culmi care reînnoiau minunile Egiptului lui Sesostris (Senusret) şi a Greciei lui Pericle, geniile Artei universale erau în serviciul Bisericii din Roma. Rafel răspunde deja cu anticipaţie, avînd sufletul senin şi mintea limpede, la negările lui Luther. Precede cu treizeci de ani teribilul răspuns al crezului lui Michelangelo, redat în cea mai mare pictură concepută de către om: *Judecata de apoi*. Niciodată nu a fost arta mai sublimă, mai liberă şi mai plăcută ca în acest «serviciu» adus credinţei şi culturii cetăţeneşti. Nu este uşor să-l înţelegem. Nu poţi să intri şi să ieşi din *Stanza della Segnatura*, şi apoi să povesteşti că l-ai văzut pe Rafael. L-ai văzut pe Rafael, în această a treia victorie a geniului său pictural, numai dacă în visul acelei «Încăperi» trăieşti secretul unei civilizaţii capabile încă şi astăzi să reeduce oamenii şi să-i facă mai buni.

În aceste timpuri, în care sărmanele creiere în descompunere conferă

artei sarcini neomeneşti, independente de raţiune şi de frumuseţe, trebuie şi se poate încă ieşi din *Stanza della Segnatura* cu bucuria de a fi frecventat, într-un loc mic, o mare şcoală. Să privim acum primul dintre cei trei pereţi: *Disputa Sfintei Taine*. La baza ei există acea moştenire pe care Hristos a lăsat-o oamenilor la ultima Cină, pentru ca actul Împărtăşaniei să fie repetat în amintirea lui: luaţi şi mîncaţi, acesta este Trupul meu.

— De fapt, din cauza caracterului raţional redus al oamenilor orbiţi de practica animalică a vieţii, ruperea plinii la Cină, în bucăţi, şi împărţirea ei imediată ca hrană spirituală, este o surpriză logică; este de crezut, de înţeles, şi chiar de discutat. Rafael nu a ales compoziţia Cinei, în care gestul şi surpriza Darului capătă accente emoţionante omeneşti, ci actul care se cere lumii cînd Cuminecătura se înalţă sfinţindu-se pe altar. Misterul nu este opus raţiunii, şi intelectele superioare şi pătrunzătoare, eliberează sufletul de pasiuni.

Cum putea un mister atît de evident în simbol şi în înfăţişare, dar totuşi atît de miraculos în realitatea sa, să fie reprezentat fără să cobori poezia la nivelul explicaţiei didactice? Aceasta este măreţia operei care acum, în faţa ochilor noştri, ni se pare firească, pentru că în simplitate stă totdeauna secretul celor mai mari capodopere. Pămint şi Cer stau faţă în faţă, după păcatul lui Adam: primul are forma unei curbe care tinde firesc spre adincime, pentru a înghiţi omul în oarba transformare a timpului şi a spaţiului, iar al doilea are o curbă ascendentă de cucerire. Cu toate acestea, cele două forţe contrarii au un punct de tangenţă care le leagă şi le echilibrează de-a lungul unei axe verticale. Priviţi tabloul şi descoperiţi baza geometrică a compoziţiei: să se reţină că geometria operelor de artă este intuitivă, adică nu este un punct de plecare, ceea ce ar fi raţional, ci de sosire; consideraţi gruparea figurilor ca o armonioasă mişcare de ansamblu, de fiinţe conduse de o regie interioară fiecăreia din ele, nu de o poruncă exterioară, aşa cum se întîmplă în compoziţia cinematografică şi atunci veţi începe să Înţelegeţi superioritatea geniului lui Rafael, nu numai ca atare, ci în contextul întregii istorii a artei.

Aceia care se obosesc să libereze arta de canoane, de ordine, de tradiţie, adică de sarcinile în care istoria şi poezia sînt un singur lucru, trebuie să mediteze la acest tablou care ilustrează istoria Tainei împărtăşaniei, aşa cum a fost, de-a lungul secolelor, disputată de teologi. În centru, pe altar, Chivotul cu Ostia Sfinţită. Centrul geometric al tabloului este însă porumbelul, simbol al

Sfîntului Duh, care se găseşte în mijlocul celor patru Evanghelii şi la picioarele lui Hristos înviat din morţi. La dreapta şi la stînga altarului, cei patru Sfinţi Părinţi ai Bisericii: Sf. Hieronim, Sf. Grigore, Sf. Ambrozie şi Sf. Augustin. În semicerc, se deschide şirul învăţaţilor, al Sfinţilor, dintre care nu lipsesc Dante şi Papa Sistus al IV-lea della Rovere, întemeietorul Bibliotecii Vaticane (1465) şi unchiul Papei Iuliu. «După cum se vorbeşte de o frumuseţe poetică, ar trebui să se vorbească şi de o frumuseţe geometrică» – arată în scrierile sale filosofice Pascal – şi aceasta este ordinea *Disputei*. Ar dura prea mult să descriem detaliile frescei; fiecare personaj este aşezat sau se mişcă în armonie, într-o expresie care în sinteza artei defineşte o pagină de istorie. Mulţi şi-au propus să întocmească o prezentare descriptivă, dar. Numai contemplarea netulburată a ansamblului şi a detaliilor este aceea care dezvăluie, chiar şi profanilor, profundele secrete ale adevăratei frumuseţi, pentru care nicio temă nu este greu accesibilă. De jur împrejurul personajelor se află tineri frămîntaţi de a cunoaşte, şi alţii gînditori, dar care vor ieşi, datorită luminii ce coboară asupra acelei adunări, din marea îndoielilor, la malul certitudinii.

În partea de sus, arcul triumfător al Apostolilor, iar, ridicat de un nor, Hristos se află între Maica Lui şi Ioan Botezătorul. În partea cea mai de sus a cerului Tatăl Etern, în coroana ierarhică a Îngerilor.

Dante demonstrase că poezia are o structură constructivă solidă, ce depăşind raţiunea filosofică, o include într-o arhitectură a ei, care este armonia expresiei.

Acum este momentul să spunem că geniul este geniu pentru că este cel mai credincios şi cel mai modest interpret măcar a unuia dintre aspectele universale ale timpului pe care îl trăieşte.

Geniul, în toate domeniile, inclusiv în acela al ştiinţei, nu este un inventator neaşteptat, ci un prototip care exprimă civilizaţia, lumea celor mai buni, la o oră istorică, ce nu poate fi ştiută dinainte, dar vie în sufletul şi mintea tuturor, astfel că doar în el putem descoperi limpede desăvîrşită sinteză universală.

Iată de ce, turistul care coboară din Nord sau din Orient, înţelege prea puţin sau trebuie să se oprească uluit. Aceasta pentru că, întocmai ca natura, nici *ars non facit saltus* şi, la capodoperele specifice unei civilizaţii trebuie să

ajungem pregătiţi. Pentru a înţelege, în artă ca şi în filosofie, trebuie să începi de la primele pagini. Altminteri, se scriu fraze frumoase, ca acelea ale lui Reinac, care vede în Cimabue «primul pictor italian, tot aşa cum Adam fusese primul om». Dar e de ajuns să vizitezi la Roma Capela Sfîntului Silvestru (1248) de la Biserica dei S. S. Quattro Coronati, unde minunate fresce dezvăluie formula completă a picturii bizantine, pentru a înţelege unde s-a născut Cimabue, şi cum, din Cimabue s-a născut Giotto, primul pictor... modern. Tot altfel trebuie să reflectăm asupra gestului lui Îiuliu al II-lea, care a şters dintr-o dată frescele maeştrilor lui Rafael, aceasta deoarece a înţeles că, timpul artei îşi găsise în Rafaèl plenitudinea. De exemplu, tabloul împărţit în două zone de arcurile opuse ce simbolizează pămîntul şi cerul; acest tablou există deja şi este o capodoperă, dar acestei prezentări îi lipseşte unitatea, pentru că este vorba de două tablouri suprapuse; este formula arhitectonică a porţii caracterizată de două pătrate suprapuse. Pe axa acestui semicerc, Rafael găseşte însă tangenţa marii Disp*ute: ce*rul şi pămîntul care se întîlnesc în Taina Plinii, transformată în trupul lui Hristos. Müntz, unul dintre istoricii cei mai îndrăgostiţi de opera lui Rafael, spune că această primă frescă «fixează un moment hotărîtor în evoluţia talentului omenesc».

Cît au colaborat la acest «moment hotărîtor» minţile culte de la Curtea pontificală, de la Bembo la Bibbiena, limpezindu-l în mintea lui Rafael, nu ştim; dar vedem că Rafael a pictat în aşa fel încît să facă din cultură şi din teologie un monument de poezie.

Pe peretele din faţa *Disputei teologice*, se află *istoria Filosofiei*. În această frescă nu există Sfinţi, ci doar oameni. Rafael însuşi s-a plasat printre aceşti oameni şi stă aproape ascuns Între portretul lui Bramante şi acela al lui Sodoma, grupul aflîndu-se la dreapta bazei arcului care se deschide asupra scenei.

Ştia Rafael că este aristotelic? La picioarele Tronului Sfîntului Petru un puteau fi neoplatonicieni.

A vrut să se zugrăvească printre ceilalţi, pentru că el este un adept al filosofiei. În poezie este maestru, şi ştie aceasta; totuşi li place să se laude cu ştiinţa pe care o stăpîneşte mai puţin şi pe care o datorează în întregime marilor Învăţaţi care o discutau la Curtea lui Iuliu al II-lea; desigur, el ascultă şi Întreabă de fiecare dată cînd vreo îndoială apare în construcţia sa de idei,

referindu-se în special la acele adevăruri care sînt apoi traduse de el în vis, prin desen şi culori. Dacă Pericle sau însuşi Fidias ar fi putut vedea pictată o atît de armonioasă grupare de persoane, cu toată existenţa minunilor aflate pe basoreliefurile Partenonului, cu siguranţă că ar fi crezut-o opera unui zeu. În figurile panatemene ale lui Fidias este dezvăluită ideea fixării caracterului veşnic al întîlnirilor dintre oameni şi zei; la Rafael, ideea interesează sau pasionează, tulbură sau linişteşte, omul interior compunînd eternul conflict dintre sentiment şi raţiune, în posibilitatea unei logice conexiuni dintre lucrul dat şi idee. De aceea, în centrul marii întîlniri, se află originea contrastului secular; două figuri de aceeaşi statură şi cu aceeaşi putere de influenţare: Platon şi Aristotel. Se deosebesc doar prin atitudine: Platon, cu o înfăţişare leonardiană, înalţă braţul şi cu degetul Întins afirmă cu hotărîre primordialitatea ideii; Aristotel nu este tulburat ca Platon, este mai senin, ferm, iar braţul întins spre pămînt, cu mîna deschisă, afirmă valoarea datului pozitiv. Figura lui Aristotel aproape se confundă cu chipul apostolului Pavel, aşa cum ni-l imaginăm, noi şi contrastul ce rezultă din aceasta ar putea să pară o adevărată întîlnire cu apostolul Petru: este o referire la conflictul şi la disputa care a existat între diferitele tendinţe apostolice ale Bisericii primitive.

Aristotel este mai sigur, şi datorită acestei siguranţe stă ferm în picioare gata parcă să facă un pas înainte şi, într-adevăr, păşeşte în faţa lui Platon, pe chipul căruia se străvede o dramă nerezolvată. De la aceşti doi epigoni ai gîndirii omeneşti descind cele două şcoli filosofice care, de-a lungul întregului Ev Mediu, vor ilustra tendinţele proceselor logice.

Sfîntul Toma din Acquino, în lucrarea sa *Summa theologica*, l-a făcut creştin pe Aristotel şi, pe această bază, *Scolastica* a devenit metoda oficială de cunoaştere a adevărului catolic. În frescă, Rafael apare ultimul, în grupul de lingă Aristotel.

Şcoala din Atena este titlul frescei; în adevăr, în Grecia lui Pericle s-a născut raţiunea omenească ca metodă de cercetare a adevărului şi de acest izvor firesc şi raţional, Biserica nu a vrut şi nici nu a putut vreodată să facă abstracţie. Să se compare cele două tablouri şi se va constata că în timp ce în *Dispută* simetria este absolută, aşa după cum se cuvine unui adevăr în mod solemn pe de-a-ntregul de Dumnezeu, recunoscut de către oameni şi în mod necesar confirmat de către Doctrina Teologică, în *Şcoala* unde filosofia este o

chestiune omenească, în simetria de ansamblu şi în grupări există mai mare libertate şi autonomie; şi aici este o dispută, dar drama este mai evidentă în gesturi, în profundele cezuri ale scenei, unde grupurile strîns legate alternează cu marii solitari: Diogene este înfăţişat culcat pe trepte, sărac şi aproape gol. Heraclit, în prim plan, este hotărît şi gînditor: aşa cum stă, sprijinit pe un bloc geometric, gînditor şi de factură michelangiolescă, este încă socotit un portret al lui Michelangelo. Socrate, în schimb, la dreapta lui Platon, propune discipolilor săi logica creatoare de silogisme. Examenul fiecărei figuri ar necesita un studiu estetic care nu intră în intenţiile noatre, căci ne gîndim să sugerăm tinerilor numai aspectele care i-ar ajuta să adîncească opera geniului. Filosofia este în întregime omenească, şi rămîne pe pămint să satisfacă mintea oamenilor, pe cînd cerul rămîne gol, deoarece atît în sensul fizic cît şi în sensul metafizic există şi guvernează în sfera timpului şi a raţiunii omeneşti. Cum să rezolvi, din punct de vedere estetic, problema? Ajunge să priveşti pentru a înţelege magistrala soluţie. Un templu bramantin ideal, care aproape că aminteşte Bazilica Sfîntului Petru, îşi înalţă bolţile sale solemne deasupra capetelor oamenilor. Adevărata ştiinţă are îndatoriri sacre faţă de adevăr şi frumuseţea templului este demnă de a-l primi şi de a-l asculta, reducînd truda oamenilor care îl caută, cu mijloace îngăduite de Dumnezeu şi celor mai răi: raţiunea şi logica, ultima reprezentînd asprimea constructivă. Arhitectura este prietena omului, pentru că 11 însoţeşte şi 11 înflăcărează în momentele cele mai expresive ale vieţii. Şcoala este arhitectura gîndirii şi Rafael a demonstrat bine că a Înţeles aceasta, într-o compoziţie în care nimeni nu a sesizat că o jumătate a tabloului este în întregime goală. Dar numai în aparenţă, pentru că bolţile acelea exprimă imaginea simbolică a culturii clasice a Renaşterii. La dreapta şi la stinga, În două nişe, mai mari decît oamenii, două simboluri: Minerva, zeiţa ştiinţei şi Apolon, zeu al artelor. Şi aceasta, într-un lăcaş unde tradiţia este aproape sfîntă, dar într-o epocă cînd a fost posibil să se demoleze Bazilica lui Constantin cel Mare şi să se imagineze reconstituirea ei în spiritul noii arhitecturi a lui Bramante, tipică expresie a acelui triumfător umanism de care Biserica, pentru a nu-l avea potrivnic, s-a folosit, cultivîndu-l şi păstrîndu-l ca pe un aliat.

Al atreilea aspect şi cel mai accesibil al culturii umaniste este *Poezia* căreia cele nouă Muze mitologice îi sînt simbol. Acum, aşezaţi-vă în contra

luminii, în faţa celili de al treilea perete în formă de arc, cu o mare fereastră în centru, şi închipuiţi-vă peretele alb: deschideţi ochii şi veţi da de viziunea poetică a *Parnasului* lui Rafael; o adevărată minune a soluţionat aşezarea compoziţiei, ca şi cum arcul şi fereastra ar fi fost create după aceea. Partea de sus este plăcută şi senină împrejurul concertului lui Apolon: Muzele ascultă aşezate în atît de blînde atitudini, încît inspiră pe oricine s-ar aduna în jurul lor. Poezia este însă o culme şi pe Parnas ajung doar adevăraţii poeţi, cei mari: de la Homer la Safo, de la Vergiliu la Dante. Criticii care emit judecăţi pe baza fişelor notează că fresca aceasta este inferioară altora iar din punct de vedere arhitectonic, este inegală. În timp ce tema e cu totul diferită, şi trebuia, în mod firesc, să contrasteze prin asprimea reprezentărilor Teologiei şi Filosofiei faţă de un produs liber al fanteziei. Orice poet îşi caută calea sa şi cînd o găseşte, fiecare vis devine un frumos dar pentru toţi. Există o ordine, o arhitectură, un stil în fiecare personalitate, dar toate acestea se află în structura fiecărui poet, care nu caută acorduri sau contraste cu ceilalţi, ci se caută pe sine această căutare ajutîndu-l să se realizeze. Compoziţia ţine seama de personalitatea poeţilor, deşi nu este uşor să ţi-l închipui pe Aristotel discutînd cu Tasso, fapt pentru care Ariosto, privind în afara tabloului, nu remarcă pe cei care îi sînt în preajmă; Homer, orb, cîntă, sufletu-i tinzînd spre înălţimi spirituale, în timp ce un tînăr scrie, pe cît de atent pe atît de fericit de a fixa pentru veşnicie, versurile acelea ce altfel ar avea trecătoarea soartă a norilor aurii şi iată şi problema homerică soluţionată! mai jos, Dante este atent la Vergiliu, care i-l arată pe Apolon cîntăreţ din citeră şi de la care descinde orice armonie: în acest mod este schiţată şi poziţia pe care însuşi Dante o ia faţă de acela pe care l-a numit «maestrul şi autorul meu». Safo stă singură, este obosită, a lăsat lira şi, în maniera lui Michelangelo, se întoarce pe jumătate cuprinsă de o melancolică nelinişte, către cel care o neglijează. Aşadar, este zadarnic să surprindem pe fiecare figură influenţa statuilor clasice sau a formelor michelangioleşti, ultimele fiind cunoscute de pe *Bolta* Capelei Sixtine şi impresionînd viu, atît pe Rafael cît şi toată lumea artistică a Secolului al XVI-lea. Ne va fi de ajuns să spunem că, de peste patru secole, soluţia decorativă a acestei atît de măreţe scene, continuă să fie lege pentru oricine încearcă să umple cu figuri spaţii asemănătoare în jurul ferestrelor şi sub arcuri similare. Capodopera, sub toate aspectele ei, şi mai ales prin soluţiile sale concrete, este

literă de lege în artă, pentru toate secolele. *Stanza della Segnatura* a trezit uimire într-un secol şi în medii în care nu era uşor să te minunezi în faţa operelor de artă, deoarece în jurul lui Iuliu al II-lea se afla buchetul geniilor. În întregul ei, lucrarea reprezintă apogeul artei acelui prodigios copil, coborît din fortăreaţa urbinată. Dacă vrei să înţelegi omul, artistul, epoca, nu poţi intra şi ieşi din *Stanza della Segnatura*, ci trebuie s-o frecventezi ca pe o şcoală, după cum eu însumi am făcut; în plus, nu se poate face abstracţie de conştiinţa lui Rafael şi de sarcina pe care Iuliu al II-lea i-a încredinţat-o, alături de Bramante şi de Michelangelo, tocmai în acele «încăperi» care păreau că au îngropat, ca insuficiente şi necorespunzătoare, lucrări de Perugino, Sodoma şi Peruzzi, opere care chiar lui Rafael i s-au părut atît de importante, încît a pus să se execute copiile lor în gravură, pentru stampe, acolo unde nu era posibil să fie păstrate pe perete. Această conştiinţă a misiunii sale ne ajută să vedem un Rafael mai puţin blînd, mai puţin surîzător şi copil, dar îndrăgostit de felul cuni o superficială şi tardivă tradiţie nu şi l-a imaginat. Aşadar, iată un Rafael om de conştiinţă, de voinţă, de studiu sever, foarte tenace şi capabil de a suporta comparaţia, într-un domeniu atît de diferit, alături de Michelangelo şi Leonardo. Blindili tînăr al legendei nu mai există, căci 1111 ar fi putut sta pe ureastă culme a Ilomci nici măcar trei luni: şi el avea nunui 25 de ani! Astfel că secretul lui Rafael nu este pe chipul său, nici în puterile sale, ci în calitatea magică a creierului său şi în infinita profunzime a inimii sale. Sau se admite aceasta, sau nu se înţelege de ce Rafael a fost numit divin, şi de ce a fost considerat un fel de părinte al pbturii. În *Parnas*, Rafael aşază la dreapta lui Apolon, nouă poeţi îmbodobiţi cu coroane: Homer, Vergiliu, Dante, Petrarca, Alceu, Anacreont, Corina şi Safo, precum şi pe un tînăr care culege tradiţia orală a poeziei homerice, iar la stînga, pe alţi opt: Pindar, Boccaccio, Ariosto, Tasso, şi separe, Sannazzaro. În total, dacă poet se poate numi şi culegătorul textului operei homerice, sînt optsprezece poeţi. O selecţie aproape foarte riguroasa a poeţilor din timpurile homerice şi pînă la secolul lui Iuliu. Urbinatul putea să se reprezinte aici, sau în tînărul care are sufletul deschis spre cîntul poetului orb, sau în Apolon, care are şi el douăzeci şi cinci de ani. Într-adevăr, Rafael este elev al poeziei; dar în acelaşi timp şi maestru; îndatorirea sa este aceea de a corespunde exigenţei sarcinii pe care conducera bisericii, în secolul al XVI-lea, a încredinţat-o picturii, şi de aceea, acolo unde l-am văzut, el este singur, în

Şcoala în care omul este chemat să-şi dea seama de totul.

Ei bine, în *încăperea* aceasta demnă de a fi noul lăcaş al Muzelor mai mult decît însuşi Parnasul lor, în această adevărată aulă a Nemuritorilor, Rafael ne face cunoscut totul: despre el, pictorul; despre pictură, despre vremurile pe care le trăieşte, despre maeştrii săi; despre cultura umanistă; despre istorie şi despre misiunea încredinţată artei; în sfîrşit, este evidentă construcţia poemului, care, aducînd omagiu Sfintei Treimi în Sacramentul cel mai viguros al Credinţei, se întoarce spre toate celelate aspecte, nelinişţite sau senine ale suferinţei umane,

De aceea, aproape obosiţi, nu ne vom opri la a patra frescă ce înfăţişează victoria *Jurisprudenţei* în viaţă şi în istorie; mai mult ar trebui, acum, să ne gîndim că au trecut trei ani, de la J508 la 1511, în care Rafael a lucrat în acea *Încăpere* care a «marcat» triumful său definitiv. Pentru un artist, capabil să asimileze atît de repede, care la douăzeci de ani era deja celebru, care la douăzeci şi doi îşi întrecea maeştrii şi care la douăzeci şi cinci de ani a îndrăznit să ducă la bun sfîrşit misiunea ce i-a fost încredinţată de un Papă, gigant, nelinişţit, şi cu un temperament violent, cum a fost Iuliu al 11-lea, trei ani înseamnă o perioadă lungă de lucru intens: fiecare zi a însemnat chinul apariţiei unui simbol visat, ce trebuia exprimat şi tradus în imagine, fiecare la locul ei şi, totuşi, unică în personalitatea sa concretă, reprezentată ca element component al armoniei ansamblului, parte integrantă dintr-o simfonie. Şi s-ar părea, dat fiind că a rezultat o operă egală cu măreţia angajamentului, că un bătrîn înţelept s-ar fi retras timp de trei ani din viaţă, pentru a ne da pe numai cîţiva metri pătraţi de perete, în oglinda Secolului al XVI-lea, aproape întreaga istorie a Frumuseţii. În realitate, Rafael, era un tînăr amabil, care străbătea aproape în fiecare dimineaţă străzile Romei. Din acest contact şi din contrastul cu oamenii care-l înconjurau şi cu poporul, trebuia, în mod firesc, să se nască infatuaţia şi legenda unui zeu care, dincolo de o creaţie desăvîrşită, a trăit viaţa obişnuită a celorlalţi oameni, legendă justificată prin dorinţa de a te afla asemănător cel puţin în nevoile obişnuite sau măcar în păcat cu divinul pictor.

Dar nu este aşa: arta este geloasă şi nu îngăduie pictorului, geniului, să fie mare şi josnic în aceeaşi zi.

XIV. LECŢIA ROMEI

Dacă astăzi, acolo unde se înalţă, sub cupola lui Michelangelo, Baldachinul de bronz al lui Bernini, numit Altarul Mărturisirii, s-ar fi ridicat grandiosul monument funerar al lui Iuliu al II-lea, aşa cum însuşi Michelangelo îl gîndise şi-l schiţase din ordinul Papei, am avea, desigur, o foarte mare operă de artă, dar mintea noastră ar trebui să facă un oarecare efort pentru a se îndepărta de la contemplarea monumentului şi de a începe să se roage pe mormîntul Apostolului Petru. Cu siguranţă, putem spune că marile fresce ale «încăperilor» sint, cel puţin în parte, foarte diferite. De ce?

Pentru că lui Rafael, care avea facultatea de a exprima sinteza absolută a picturii Renaşterii, precum şi a propriei sale picturi, dacă Michelangelo nu ar fi devenit, împotriva voinţei sale, tocmai în zilele acelea pictor, i-ar fi lipsit cu siguranţă acel sens dramatic al formei care a dus fresca la hotarele plasticei, sculptura aproape transferîndu-şi dimensiunile sale spaţiale pe suprafeţele picturale.

La 10 mai 1508, Michelangelo ajutase la decorarea *Boitei* din Capela Sixtină. Cînd Rafael a ajuns la Roma, Michelangelo de-abia renunţase la comanda lui Iuliu al II-lea care, aţîţat de Bramante, l-a vrut decorator.

E o adevărată poveste, aceasta; una dintre paginile cele mai ciudate, omeneşti şi fantastice din istoria artistică a lumii, al cărui protagonist a fost Donato Bramante, acela care, după cum am văzut, avusese însărcinarea de a proiecta şi de a ridica noua Bazilică. Iuliu al II-lea, mai mult cu mîndrie decît cu pioşenie, ceruse deja desăvîrşitului Buonarroti, ca acolo, în mijlocul Bazilicii, să-i ridice mausoleul: şi astfel, din întîlnirea a două minţi pline de avînt, a două voinţe supraomeneşti, s-a născut pînă la urmă visul apariţiei unui popor de statui biblice şi simbolice, din care *Mosc* (Moise) şi *Prigioni* (Deţinuţii) sînt un... mic eşantion reprezentativ.

Desigur că mausoleul, o măreaţă operă de artă plastică şi arhitectonică, aparţinînd unui maestru foarte celebru, aşezată în mijlocul construcţiei bramanteşti, lui Bramante arhitectul, nu putea să-i apară binevenită şi aceasta din motive omeneşti evidente. Dar cine îndrăznea să-l contrazică pe Iuliu al II-lea? Totuşi, el avu putinţa de a strecura în sufletul Papei, puţin cîte puţin şi la momentul potrivit, cîte o insinuare subtilă. El este încă plin de viaţă, de avînturi şi mai are multe opere de desăvîrşit: de ce acest proiect funebru? Nu era mai bine să-l amîne? Pentru moarte şi pentru opere funerare există întotdeauna

timp şi nu este de bun augur să te gîndeşti la aceasta înainte de vreme.

Proiectul mausoleului, astfel înfăţişat Papei – povestesc documentele timpului – a părut de rău augur, şi a fost amînat, modificat şi, pînă la urmă, suspendat, cu toată marea durere, niciodată resemnată, a lui Michelangelo. După cum am spus, poate a fost acelaşi Bramante care s-a gîndit să umple golul care se creea prin renunţarea la opera deja comandată. Michelangelo, ocupat fiind în acea vreme cu alegerea la Carrara a blocurilor de marmură, în urma unei propuneri de a da viaţă altor opere magnifice: rămîneau «*Încăperile*» de terminat, de refăcut, să-l chemăm atunci pe Rafael, de la Florenţa?

Există Capela Sixtină, cu bolta ei cenuşie, care face notă discordantă cu splendoarea pereţilor laterali pictaţi de Pinturicchio, de Botticelli, de Ghirlandaio, de Signorelli şi de Perugino; ce onoare pentru Michelangelo, de a încorona acest vestit monument cu truda genului său! Aşa că Iuliu al II-lea, mereu influenţat de valoarea consilierului său artistic, a încredinţat lui Rafael «încăperile», şi a vrut ca Michelangelo, în ciuda unui mindru refuz, să lase dalta pentru penel. Bramante, protectorul lui Rafael, gelos de stima pe care Michelangelo şi-o dobîndea din ce în ce mai mult în sufletul Papei, trebuie să-şi fi frecat mîinile înveselit, aşa cum se întîmplă în mod firesc chiar şi în relaţiile dintre marii artişti, care, cînd se odihnesc, se denigrează între ei sau urzesc glume într-adevăr memorabile împotriva rivalilor, care le devin lesne adversari. Asprului şi Îndărătnicului Michelangelo, cînd i-a apărut desluşit că Papa Iuliu nu glumea, pentru că deja de doi ani el insista asupra acestui lucru, nu i-a rămas decît să-l dezică pe marele său adversar: Bramante, care părea convins că penelurile vor fi fatale renumelui şi deci influenţei pe care o avea asupra sufletului Papei; Michelangelo a răspuns în nota caracterului înfricoşător al temperamentului său, prezentînd un proiect care strămutaîn forme gigantice poporul de statui al mausoleului, pe bolta Capelei Sixtine. Papa Iuliu a rămas impresionat de aceasta, şi Bramante, cu siguranţă că trebuie să fi gindit că una este a desena şi a proiecta, lucru în care Michelangelo era recunoscut maestru, şi altceva a picta pe boltă, folosind fresca, tehnică puţin cunoscută de Michelangelo.

Într-adevăr, la început a fost o osîndă pentru marele expert al daltei şi al ciocănelului, cu care se lucrează marmura, să înceapă opera, deşi se asigurase de colaboratori experţi în genul acela de pictură, cunoscuţi de el la Florenţa. A

înţeles imediat de la aceştia tot ceea ce putea să facă de unul singur, şi pentru a lucra mai liber, mai în siguranţă, mai în taină, şi deci mai surprinzător, i-a dat afară pe toţi, reziliindu-le contractele şi lichidînd toate socotelile.

În zilele acelea, Rafael Începea fresca *Boitei din Stanza della Segnatura*, în care capacitatea sa compoziţională şi figurativă, dobîndită în şcoala umbriană, după cum am văzut în Sala Bursei, putea să dea rezultate corespunzătoare angajamentului. Şi cu siguranţă că, după primele luni, ştirea că un mare rival încearcă cu curaj o întrecere, într-o formă de exprimare şi pentru el nouă, chiar în aceleaşi palate, la doi paşi de «încăperi» şi sub aceeaşi pătrunzătoare şi curioasă privire a papei, a creat atmosfera unei noi competiţii între semizei.

Dar în timp ce Michelangelo, complet singur, nu se vedea decît pe sine însuşi, şi se inspira din profunzimea visului său neţărmurit, din concepţia sublimă pe care o avea despre însăşi viaţa sa în raport cu istoria sacră a lumii, sufletul sensibil al lui Rafael era receptiv la toate chemările şi la toate frămîntările din sufletele altora şi ale mediului înconjurător; la Roma nu se putea picta ca la Perugia sau la Florenţa. La Roma trebuia să încheie o socoteală cu măreţia lucrurilor romane şi cu Michelangelo, care se înfipsese acolo, ca un stejar bătrîn în propriul lui pămînt. Dar, pictînd despărţiţi numai de cîţiva pereţi, pe acelaşi deal al Vaticanului, nu se puteau ignora. Sub întinsa boltă Sixtină există un titan dispreţuitor faţă de creaţiile altuia, iar sub micul punct din centrul încăperii numită «della Segnatura», se află un elev foarte curios şi foarte studios în ceea ce privea operele celorlalţi.

Michelangelo voia să nu se apropie nimeni de el şi, deoarece apropierea exista de fapt, s-a închis înăuntru, custode sever faţă de sine însuşi. Cei doi pictori, însă, făceau în fiecare dimineaţă aproape acelaşi drum pentru a intra în Palateli; Apostolice şi, probabil că se întîlneau şi se salutau; Michelangelo, în tovărăşia titanicei sale lumi interioare, iar Rafael mereu mai doritor de prieteni, de admiratori şi de colaboratori. Într-o zi, pe cînd acesta era urmat de un cortegiu de oameni, Michelangelo, care trăia din însăşi sinceritatea sa, sinceritate cu care chiar teribilul papă Iuliu al II-lea făcuse cunoştinţă, nu l-a scutit de o francă şi deschisă ironie, şi se pare că acestea sînt mai mult sau mai puţin înflăcăratele cuvinte ale discuţiei:

— Escortat ca un suveran I – spuse pentru sine, dar în aşa fel încît să fie

auzit.

— Singur ca un călău 1 – i-a răspuns, nepoliticos, delicatul urbinat.

Acest foarte iute şi crud schimb de replici, menţionat de Vasari, ne displace, dar a fost rodul unei ostilităţi care s-a născut într-adevăr între cei doi mari, şi care-şi avea originea nu numai în deosebirea dintre cele două temperamente, dar chiar şi în faptul că Michelangelo atribuia lui Bramante şi, deci, lui Rafael însuşi, amînarea şi înjosirea proiectatului monument închinat papei Iuliu, precum şi umilinţa de a fi fost transformat în pictor, el, care era pasionat de sculptură şi arhitectură, domenii în care deţinea autoritatea supremă. În afară de acestea, lui, gigant dispreţuitor faţă de aparenţele omeneşti, Rafael trebuie să-i fi apărut ca un adulator în stare să facă toate plecăciunile, doar va reuşi să-şi croiască drum la Curtea pontificală.' într-adevăr, răspunsul la înţepătură a fost prompt, sec, ferm, fără curtoazie şi îndurare, cuvintele desminţind figura tinerească şi amabilă.

La ironia toscanului, Rafael a răspuns cu vulgaritatea omului din popor, din cartierul Trastevere.

În taină, Rafael fusese la Florenţa un elev al lui Michelangelo, urmărind îndeaproape provocarea lui Leonardo şi cele întîmplate cu ocazia decorării salonului celor Cinci sute de la Palazzo Vecchio, fiind chiar un adept al acelei lumi figurative, descoperită şi eternizată de Michelangelo în desenele pentru *Allarme di Cascina* (Alarma de la Cascina). Ba chiar, avem toate motivele să credem că Rafael s-a liberat definitiv de maniera lui Perugino, copiind trupurile goale ale soldaţilor de la Cascina, prezentate în atitudinile cele mai neaşteptate: o adevărată învălmăşeală în proiectele de schiţe ale picturii secolului al XV-lea, fapt ce se poate deduce din unele detalii gravate de Marcantonio şi păstrate pînă în timpurile noastre.

Dacă acel carton n-ar fi fost, ca să spun aşa, furat de către artiştii de la Curtea familiei Medici, mai întîi vrăjiţi şi subjugaţi de acea «şcoală» şi apoi geloşi şi dornici să facă să dispară comoara din care credeau că ar putea extrage, fiecare doar pentru sine, secretul unei noi arte, şi dacă acest carton ne-ar fi parvenit, noi am spune mai multe; dreptate deplină însă nu are Michelangelo cînd, mult mai tîrziu, după ce trecuseră douăzeci de ani de la moartea lui Rafael, scria despre acesta: «ceea e© avea din artă, avea de la mine». Cel mai competent istoric, privind opera lui Michelangelo, Condivi,

confirmă părerea pe care acesta o avea despre Urbinat, pe care totuşi îl lăuda foarte mult, precizînd însă că «Rafael nu a avut această artă de la natură, ci printr-un lung studiu».

Aşadar, după ce Rafael a ajuns la Roma, primit şi ocrotit de acel «teribil talent şi minunat faur care a fost Bramante», după cum îl caracterizează Vasari, şi care era duşmanul declarat al lui Michelangelo, şi după cè Rafael a fost socotit de Iuliu al II-lea ca meritînd o comandă atît de însemnată cum era aceea din *Stanza della Segnatura*, puţin cîte puţin, trebuie să se fi amestecat în admiraţia sa pentru arta lui Michelangelo şi o oarecare tulburare, o tăinuită invidie, instigat de însuşi Bramante. Cu atît mai mult cu cît Michelangelo, complet singur pe vîrful pe care niciodată, niciun alt artist în istoria lumii nu l-a putut atinge, nu avea nici gînduri ascunse, nici motive de gelozie, ştiind să admire opera altuia şi să-i arate fără ocolişuri defectele; Rafael a ştiut încă de pe atunci să fie pe deplin deschis, ca un adevărat discipol al aşa-numitei «şcoli a lumii» reprezentată de cartonul *Bătăliei de la Cascina*. Mai buna stăpînire a mijloacelor artistice dovedită de Rafael în *Disputa Sfintei Taine* se datoreşte mai mult căutării noului decît dezvoltării logice a întregii experienţe a picturii secolului al XV-lea.

Cu toate acestea, se vădeşte şi la el o anumită vigoare în desen, spre care Michelangelo li îndreptase pe toţi artiştii; iar un tablou înfăţişîndu-l pe *Isaia*, pictat în frescă în biserica Sfîntului Augustin, dovedeşte că Rafael a văzut, a înţeles şi a rămas, în adîncul sufletului, subjugat de viziunea Capelei Sixtine. Este adevărat că amorul propriu l-a determinat să se arate emancipat; ceea ce a reuşit. Dar această victorie demonstra un adevăr, pe care acelaşi Michelangelo l-a înţeles şi despre care spunea: studiul l-a dus pe Urbinat să imite în artă, în mod desăvîrşit, ceea ce natura îi pregătise: spontaneitatea atinsă, însă, prin perfecţiune.

Influenţa lui Michelangelo este mai evidentă în *Şcoala din Atena* unde, în prezentarea figurii lui Heraclit, «gînditorul» socotit drept portret al lui Michelangelo, Rafael este călăuzit în atitudine şi modelare, de reguli deja învăţate din cartoanele de la Palazzo Vecchio. În sfîrşit, nelinişstita răsucire a corpului lui Safo din *Parnas*, dezvăluie că Rafael a intuit nu numai valoarea plastică a formei lui Buonarroti, ci şi tensiunea interioară pe care acea formă

trebuia să o exprime. Conform tradiţiei există mărturia uimirii pe care Bramante şi protejatul său au simţit-o faţă de Michelangelo, din moment ce Rafael fu cuprins de nerăbdarea de a vedea, cum văzuse la Florenţa, ceea ce picta acesta pe *Bolta* Capelei Sixtine; se povesteşte că cei doi au reuşit să pătrundă în taină în Capela Sixtină, printr-o uşă de la care Bramante, însărcinat cu construcţia Bazilicii Sfîntului Petru, deţinea dublura cheii, şi că, Împreună au descoperit ce extraordinară pictură era pe cale de a fi desăvîrşită de acel om înspăimîntător pe care ei crezuseră că l-au împins spre înfrîngerea profesională, obligîndu-l să folosească peneluri, fiind convinşi că arta sa se reducea doar la aceea a ciocănelului de fier pentru lucrat marmura. Acţionind în acest fel, ei au fost obligaţi să-l recunoască, încă o dată, ca maestrul maeş-Irilor. Şi astlel, Rafael ramine o dală mai muli consecvent geniului său asimilînd tot ceea ce era posibil de la desenul şi de la forma picturii lui Michelangelo, fără însă să iasă din hotarele unui temperament îndreptat mai mult spre seninătatea Umanismului decît spre meditarea asupra tragediei omeneşti, considerată ca o cucerire a fiecărui creştin. Totuşi, greşesc acei critici care nu văd în frescele *încăperilor* drama. Disputa Sfintei Taine în schimb, simbolizează începînd cu schema geometrică, acordul în contradicţia dintre cer şi omenire; disputa are loc tocmai în jurul instituţiei celei mai dramatice a Credinţei creştine şi în punctul de tangenţă, Împărtăşania în care se sudează perfect raţiunea cu credinţa, dorinţa omenească de salvare cu darul divin, Pîinea Cerului ca hrană şi medicament al sîngelui pămîntesc.

Gesturile celor din grupurile care discută – îndeosebi ale celor din margine – sînt provocate şi puse în mişcare de un conflict interior, care domină drama acceptării raţionale a adoraţiei euharistice.

Arcul alcătuit de personaje pe laturile altarului este armonios în ansamblul său compoziţional pentru că, în timp ce Marile genii şi Sfinţii în picioare, sau aşezaţi în mod solemn, afirmă baza istorică a Prezenţei Adevărate, poporul anonim este reprezentat de alte personaje cu înfăţişarea modestă şi care se pierd printre semeţele figuri ale teologilor şi ale sfinţilor, contrastul din gesturile şi atitudinile lor dezvăluind însă emoţia interioară.

În faţa Altarului Cuminecăturii se deschide vidul, pentru a simboliza tăcerea care desparte trecerea de la dispută la adoraţie. Noul aspect al artei lui Rafael este drama, iar aceasta devine acum maniera lui de a o realiza. Safo şi

Homer în *Parnas*; tineri discutînd în jurul lui Pitagora, personajul întunecat, singuratic şi închis în atitudinea sa meditativă în *Şcoala din Atena*; vidul care apare pe neaşteptate în *Cacciata di Eliodoro* (Izgonirea lui Eliodor din templu), o altă frescă a «Încăperilor»; busculada din *Inemdiul din Borgo Vecchio*; în sfîrşit, tulburarea poporului din *Miracolo di Bolsena* (Miracolul de la Bolsena), sau neliniştita atmosferă nocturnă din *Liberazione di San Pietro* (Eliberarea Sfîntului Petru din temniţă) sînt, din punct de vedere tematic, aspecte dramatice în opera sa. Aceasta este lecţia Romei. Sufletul simţitor al lui Rafael putea să nu fie înclinat spre reprezentarea dramei, dar problemele veşnicei salvări, dramatice în sine (să crezi fără să vezi, să descoperi adevărul în mod logic, să accepţi dreptul interpretat de conducătorii Bisericii, să exprimi lumea poetică ca misiune divină) erau în mod dramatic considerate permanente de către conducerea eternă a creştinismului şi de programul de acţiune al unui Papă care nu avea răgaz, pentru că agitata realitate politică a timpului necesita urgenţa practică a libertăţii şi demnităţii capilor Bisericii. Grandoarea vieţii romane i s-a impus lui Rafael din clipa în care a fost chemat, împreună cu alţi giganţi ca Iuliu, Bramante şi Michelangelo, să colaboreze la aceeaşi construcţie, cu toţii fiind stimulaţi de avîntul aproape exclusiv, pe care operele nemuritoare îl pretind, secol cu secol, de la truda şi de la gîndirea geniului. Opinia curentă despre suavul tînăr, divin pictor al blîndelor Madone, poate că a putut să supravieţuiască, în ceea ce era adevărat, încă timp de cîteva luni la Florenţa; dar la Roma, în acea aurie toamnă a anului 1508, a renăscut pentru a treia oară ca mare pictor, un geniu demn de legende de aur, dar în aceeaşi măsură om. Legenda lui este izvorîtă din inima poporului a simplificat aspectele cele mai frumoase ale vieţii lui justificîndu-şi în persoana eroului propriile sale virtuţi şi chiar propriile sale greşeli. Delicatul elev de la Curtea familiei de Montefeltro devine un adevărat cetăţean al Romei. Chiar dacă nu am avea despre el acele informaţii care să influenţeze asupra părerii noastre, ajutînd însă la definirea omului şi creionîndu-ne portretul său, noi l-am putea recunoaşte în *Şcoala de la Atena*, sub veşmintele maturului Aristotel, alături de solemna şi neliniştita figură a lui Leonardo (Platon). Mai în faţă, aproape la picioarele lor, primul din triada Renaşterii, Michelangelo, care întoarce spatele tuturor, cufundat în adîncile sale gînduri.

În timp ce opiniei noastre istorice îi apare aproape obiectivă această

simbolizare a şcolii italiene, al cărui terţ pilon este de acum Rafael, logica noastră se împotriveşte să creadă că acea scenă a fost închipuită cu atîta vigoare dramatică de către însuşi tînărul care ne priveşte de acolo, aflîndu-se între Sodoma şi Bramante, adică, aşa cum îl vedem în *Şcoala din Atena*. Realitatea istoriei are contradicţii de acest fel; din cauza lor, uneori lucrurile false ni se par bune şi plauzibile, iar cele născocite dobîndesc caracterul logic al adevărului istoric. De aceea, critica oficială nu a cutezat niciodată să-i dea lui Rafael titlul de poet dramatic, şi nici legenda nu i-a făcut o vină prea mare din insulta aruncată aceluia care le era superior tuturora şi prin artă şi prin viaţă. Roma, însă, a arătat foarte curînd că îl înţelege pe Rafael, pentru că Rafael acceptase lecţia Romei. Trei ani au fost suficienţi, de la 1508 la 1511: atît i-a trebuit pînă să încredinţeze lui Iuliu al II-lea, realizată ca un miracol, *Stanza della Segnatura*.

Papa, între un război şi o excomunicare, printre opere de pace şi acte de dreptate, cu energie neîmblînzită, avusese ocazia de a voi şi de a încuraja împlinirea unor opere de artă, pe care secolele niciodată nu vor obosi să le laude, considerîndu-le dovezi ale înaltelor destine ale omenirii. Avea 65 de ani şi era chinuit de diferite dureri pricinuite de bătrîneţe şi de bolile pricinuite de o viaţă tumultoasă; cu toate acestea, se citeşte într-un raport al lui Trevisan (aprilie 1916) «este robust, trudeşte mult, nimeni nu are atîta putere ca el, nimeni nu-l poate înşela îi ascultă pe toţi, dar face ceea ce vrea şi cum vrea». Barbarii, adică străinii, sau, mai precis, francezii lui Ludovic al XII-lea, au trebuit, în cele din urmă, să părăsească Italia, Veneţii a capitulat, pentru care fapt i-a fost ridicată excomunicarea, multe lucruri au fost rinduite prin dreptul civil şi ecleziastic, a fost convocat pettru aprilie 1512 un Conciliu ecumenic la Rouă, pentru a se depăşi pericolul unei schisme iar sănătatea papei rezistă la loa te crizele. Una din acestea a fost de aşa natură, în august 1511, încît febra a părut să preceadă catastrofa. S-a crezut că Papa murise, în Palat a început jaful şi la Roma s-au iscat dezordini, răspîndindu-se zvonul că Iuliu primise ultima Cuminecătură şi că făcuse testamentul; în ciuda acestor dorinţi, sănătatea reveni şi învinse răul violent, «astfel că – citǎm – cea mai mare parte dintrecardinali au rămas ca morţi din cauza sănătăţii Papei, pentru că ei credeau că moare şi se gîndeau să aleagă un nou Papă!»

Cînd Papa ieşi din Palat, răzvrătiţii fugiră, iar aceia care se compromiseră

doar pe jumătate, coborîră unul cîte unul din Campidoglio pentru a vizita cardinalii şi a se scuza. În înseninarea accătei furtuni de tragic şi comic, papa Iuliu a avut prilejul de a-şi opri paşii în *Stanza della Segnatura*, pentru a savura şi a se bucura, ca un umanist capabil ce era, de divina încîntare a creaţiilor artei.

Opera îndeplinită îndemna spre noi fapte însemnate, care să facă să crească, din ce în ce mai mult, prestigiul sfîntului Palat. Şi iată-ne în cea de a doua «încăpere», aflată lîngă prima.

Între timp, *Bolta Capelei Sixtine* fusese descoperită, cu zece zile înainte ca papa Iuliu să moară şi să învie. Zgomotul armelor din piaţă pusese poate stăpînire pe sufletele duşmanilor Papei şi ale ambiţioşilor, dar Rafael, o dată ajuns la această primă etapă romană aproape cot la cot cu Michelangelo, avea sufletul foarte tulburat, poate şi din cauza înaltei şi nemărginitei viziuni a cerului biblic din Capela Sixtină, fiind mai mult satisfăcut de aceasta decît de opera sa proprie. *Bolta Capelei Sixtitie* este într-adevăr o creaţie care, după mai mult de patru secole, continuă să amintească ceva uitat în inimile şi în minţile poeţilor şi ale gînditorilor. Ştim că atunci Rafael a avut, din această cauză, vise agitate; el, care era ca o peliculă sensibilă, gata să se lase impresionat de orice fantezie care, înaintea ochilor săi ar fi căpătat în artă, formă de frumuseţe, a înţeles mai bine decît oricare altul că Michelangelo nu cobora niciodată din înălţimile în care se stabilise, pentru a face cunoscute acolo virtuţi excepţionale. Ar fi fost foarte preţios şi instructiv pentru noi să cunoaştem dintr-o confesiune directă a lui Rafael, starea sa sufletească şi părerile sale. Dar după analiza pe care am făcut-o însuşirilor sale artistice, bunul nostru simţ ne sugerează un Rafael tulburat adînc şi resemnat – în ciuda tuturor iluziilor ce înfloreau din uşoarele şi fericitele trăsături de penel ale *Stanzei della Segnatura* la gîndul de aţi fost întrecut, învins într-o întrecere în care a îndrăznit să spere, poate, mai mult în nepriceperea unui sculptor de a dizolva în apă vopsele colorate, decît în însăşi nemărginita sa capacitate de a visa noaptea şi de a picta dimineaţa pe ziduri chipuri mai frumoase decît înăuntrul ochilor minţii.

Rafael, ca orice om de mare talent, căruia nu-i lipseşte capacitatea de a aprecia lucrurile văzute, s-a simţit învins.

În schimb, tradiţia nu ne lasă imaginea unui Michelangelo preocupat de a

şti ceea ce Rafael terminase în micile «încăperi» pe care desigur le-a văzut; mai tîrziu însă, pentru a confirma părerea sa, îl defineşte ca pe un mare pictor, a cărui nu «a avut-o de la natură ci printr-un îndelungat studiu».

Noi, după patru sute patruzeci de ani, putem să spunem că, făcînd abstracţie de *Bolta* Capelei Sixtine, «Încăperile», dacă nu toate, ne apar ca o minune, ca operă sublimă a unui om iar nu ca ostenealã a unei zeităţi, precum sînt fiinţele supraomeneşti ale lui Michelangelo.

Astfel, stimulat de acea revelaţie michelangiolesca apărută aproape în afara timpului şi a artei, îmboldit de însănătoşirea energică a papei Iuliu, care niciodată nu se bucura de lucrurile făcutedecît pentru a extrage din ele pe acelea care rămîneau de făcut, Rafael şi-a revenit şi şi-a ridicat privirea spre noii pereţi, pe care deja îşi proiecta noile vise.

Ce anume? Planul de lucru pare schiţat chiar de însăşi mintea Papei. Începuse cu o temă sublimă, deoarece se referea la un mister de Credinţă; continuase cu darul cel mai mare acorcat oamenilor: acela de a cunoaşte, de a conduce, şi de a compune poezii, şi trebuia să coboare din Parnas, şi să privească împrejur şi să vadă ce întrebuinţare dau oamenii darurilor lor. Recenta boală făcuse făţişă nerăbdarea atît de omenească a succesorilor cu toate şi prădăciunile ei, determinîndu-l pe marelepontif, prim sacerdot şi prim principe al Bisericii lui Hristos, să îngenuncheze înaintea acelei Taine, în faţa căreia se clatină credinţa nerecunoscătorilor şi a preoţilor necredincioşi. Iuliu al II-lea, cu cîţiva ani în urmă, în 1506, în drumul său vijelios, se oprise la Orvieto, pentru o oră de rugăciune intimă înaintea unui antimis însîngerat, care, printre atîtea dureri sufleteşti îi amintea marile şi veşnicile patimi ale lui Hristos. Acel antimis era mărturia miraculoasă a Prezenţei Reale, pe care Papa Urban al IV-lea îl lăsase acolo pentru a fi cinstit de credincioşi; în timp ce rosteşte Liturghia, la Bolsena, un preot fără energie şi lipsit de voinţă, a simţit că-l încearcă îndoiala în credinţă şi în certitudinea dovezilor neantului, şi atunci albul potirului s-a brăzdat cu sînge cald şi luminos, care a picurat din Cuminecătura reînnoitului Sacrificiu. Poporul l-a văzut pe preot tulburat înaintea acclui sînge divin şi a făcut cunoscută minunea. În ora aceea de adoraţie faţă de Taina Sfîntă, Iuliu al II-lea a simţit că si-a recăpătat încrederea în sine, depăşind golurile înfricoşătoare care, în viaţa activă, se deschid chiar şi în inimile celor mari, şi a voit cu recunoştinţă cucernică să preamărească harul Credinţei în

faţa acelora care se încăpăţînează în îndoială. Astfel s-a născut o a patra capodoperă absolută a mîinilor lui Rafael: *Miracolul de la Bolsena*.

Şi aici golul ferestrei, în loc să fie obstacol, rezolvă schema arhitectonică a altarului în cadrul căruia ne este prezentată minunea. Preotul nesigur, aproape prăbuşit asupra sfintei împărtăşanii, face eforturi să ţină în mîinile tremurînde Ostia însîngerată şi antimisul pătat de o cruce sîngerie. Dar spaima de pe chip i se îmblînzeşte, datorită credinţei regăsite, în suflet răsunîndu-i cuvintele lui Hristos care a înviat din morţi: «Toma, tu ai crezut pentru că ai văzut; fericiţi aceia care nu au văzut şi cu toate acestea au crezut».

La dreapta celor care privesc se află, pentru prima oară, imaginea papei Iuliu. Cine se grăbeşte nu va putea să-şi dea seama de tăinuita frumuseţe a acestei capodopere. Se părea că, după *Disputa*, *Şcoala* şi *Parnasul*, fantezia s-ar afla la punctul de unde trebuie să manifeste un anumit efort compoziţional: realitatea ne dezvăluie şi aici aceeaşi fantezie novatoare.

Este evident că *Miracolul* s-a născut dintr-o schiţă ce a fost propusă lui Giulio şi discutată cu el, poate chiar la sugestia acestuia definitivă şi, cu siguranţă, admisă de acesta.

Papa se găseşte în faţa preotului, care slujeşte liturghia şi care este readus la credinţă de minunea Prezenţei Reale, aproape la acelaşi nivel cu persoanele care asistă la miracol. Pontiful ar fi în al doilea rînd. El se roagă în genunchi, cu întreaga demnitate cerută atitudinii exterioare, iar privirea pătrunzătoare şi fermă şi gura hotărîtă şi aproape încleştată, se află sub stăpînirea unei puternice emoţii interioare. Îndărătul Papei, mai în jos, Demnitarii Curţii Pontificale; printre aceştia, aşa cum se întîmplă, există cîte unul neatent, altul care rămîne mai degrabă sceptic, unul care este pe punctul de a înţelege minunea, altul surprins de cele văzute, iar altul pe a cărui faţă se poate citi tulburarea. Noi nu cunoaştem numele acestora, dar putem fi siguri că, în afară de portretul Papei, toate celelalte chipuri reprezintă portrete, portretele unor personalităţi cu calităţile defectele lor. Să exemplificăm: bătrînul din partea de sus a tabloului, care îşi încrucişează în mod instinctiv mîinile pe piept, este un păcătos tulburat, figură demnă de Infern şi nu de Paradis, mai încolo, poate un cardinal, cu faţa inteligentă, dar prudent, este cuprins de harul credinţei, iar în spate, un tînăr prelat, cu o figură de imbecil, precum şi un alt cleric, foarte solemn în veşmintele de mătase, dar cu un chip

de mort. Ia partea de jos, gărzile elveţiene sînt frumoase, aşa cum trebuie să fie şi cum sînt gărzile Papei: sînt uşor miraţi, şi doar ultimii doi ostaşi, aşa cum se cuvine unor oameni de arme, îşi manifestă cu vioiciune surpriza.

La stînga se află poporul, care este tulburat şi se agită în faţa minunii: cîtă emoţie şi sentimente nemijlocite, cîte exteriorizări spontane de credinţă, de la paracliserii cărora le tremură lumînările în mînă, la emoţia mamelor din popor, aflate în picioare printre copii, aceştia fiind singurii, cum este firesc, care nu-şi dau seama de ciudatul eveniment. Numai cel mai mic dintre copii ne priveşte; toate celelalte suflete au privirile şi mîinile îndreptate spre Iisus-ostia, care s-a manifestat într-un mod atît de miraculos. În faţa acestui tablou, dacă aş fi întrebat ce este istoria, aş răspunde că adevărata istorie este Artă, este arta geniilor care prin înfăţişările magice ale poeziei fac din faptele trecutului o sinteză pe cît de frumoasă pe atît de adevărată. Istoria este adeseori arta de a ascunde adevărul, în timp ce arta trebuie să-l arate. Ce profundă cunoaştere a lumii în care trăieşte dovedeşte Rafael în contrastul acesta dintre artă şi istorie, privind minunea văzută şi crezută ca revelaţie a celei mai ascunse Taine! Probabil că Iuliu al II-lea l-a iubit mult pe Rafael pentru acel contrast dintre chipul său delicat şi sinceritatea, învăluită în mod graţios în simboluri, cu care ştia să picteze acea Jumc ile linguşitori, pe care Pontiful o trata uneori aşa cum Hristos i-a tratat pe profanatorii Templului.

Dacă Rafael ar fi fost blîndul curtean cum şi-l închipuie unii nu s-ar fi înţeles într-atît cu un conducător care găsea cuvinte dure şi gesturi aspre pentru fiecare idee a sa. Papa Iuliu al II-lea este măreţ nu numai datorită izgonirii «barbarilor francezi» şi a seniorilor autohtoni, ci pentru că a chemat în jurul său artişti care să exprime, completînd-o, viziunea unui pontificat care, frămîntat în sinea sa, iniţiase deja o reformă a conştiinţelor oamenilor şi a faptelor. Tocmai în acele timpuri oameni şi lucruri îl scandalizeau pe un preot, numit Luther. Străbătînd străzile Romei, cu trupul său greoi, acesta nu a văzut-o cu sufletul şi nici nu a înţeles destinul de a învinge secolele prin Credinţă. În *încăperea* denumită a lui *Eliodor*, reapare persoana lui Iuliu al II-lea, cu severa sa solemnitate pontificală, purtat pe jilţul papal, de Giulio Romano şi Marcantonio Raimondi, această onoare fiind acordată deci la doi artişti şi nu la doi preoţi. Imediat ce intră Papa în templu, (*Izgonirea lui Eliodor din Templu*) se şi produce minunea. Episodul este inspirat din Biblie. Eliodor era vistiernicul

regelui Siriei, Seleuc al IV-lea, care fusese convins că Ierusalimul este plin de bani şi că nemăsuratul tezaur public păstrat în Templu, nu era folosit pentru cheltuielile cultului; el este chemat de rege şi, în calitatea sa de mare sfetnic al ţării, trimis la Ierusalim, cu porunca de a aduce tezaurul. La Ierusalim, Marele Preot al Templului, care l-a primit cu multă bunăvoinţă, i-a dovedit lui Eliodor că lucrurile nu stăteau aşa şi că banii aceia erau sfinţi pentru că reprezentau fondul, de altminteri limitat, de ajutorare a văduvelor şi întreţinere a orfanilor. Insă, mai degrabă decît să respecte dreptatea, Eliodor a vrut să execute porunca Regelui său şi a intrat în Templu ca să-l jefuiască. Dar neleguirea este întreruptă de furia unui ostaş călare, ce îl loveşte în timp ce alţi doi tineri, cu chipuri frumoase şi veşminte strălucitoare, apăruţi pe neaşteptate, îl biciuiesc fără răgaz, ca apoi, ameţit, să îl aşeze pe o targa şi să-l scoată afară din Templu, printre mulţimea care adunată pentru rugăciune din cauza deznădejdei, acum exulta în jurul Marelui Preot, mulţumind lui Dumnezeu.

Aceasta este tema şi este uşor de înţeles că Iuliu al II-lea însuşi o alesese, redarea ei în pictură necesitînd ajutorul mîinilor lui Rafael. Eliodor nu este un portret, ci simbolul unui duşman al Bisericii, doborît de Papă şi învins cu ajutorul lui Dumnezeu. În cadrul scenei biblice, intrarea lui Iuliu al II-lea dobîndeşte simbolul de avertisment al politicii sale, care arc ca scop să facă inofensive mîinile tuturor acelora care cutează să şi le întindă asupra bunurilor Bisericii îi de care Pontificatul dispunea, atît pentru binele credincioşilor cît şi pentru gloria lui Dumnezeu. Şi aici deosebim trei momente: de o parte poporul credincios, aflat la picioarele Vicarului lui Hristos, apoi în centru, în fund, Marele Preot care se roagă şi se opune, şi, în sfîrşit, de cealaltă parte, pîngăritorii învinşi şi izgoniţi.

Din punct de vedere dramatic, centrul tabloului este gol, sugerînd prezenţa spiritului divin, atît prin acţiune cît şi prin clipa de neaşteptată tăcere care precedă ciocnirea. Mai puţin glorificată decît celelalte fresce mai mari, această compoziţie plină de tensiune este cu siguranţă o capodoperă. Contrastul celor două scene este maxim. Papa Iuliu reapare în profil cu ştiutul său rîs batjocoritor, înspăimîntător acum cînd osîndeşte, şi numai obişnuita-i voinţă îl determină să-şi păstreze demnitatea pontificală, fără a trece la exteriorizarea mîniei care clocoteşte în pieptul oricărui om drept. Purtătorii jilţului papal sînt puternici şi au chipurile senine; iar primul, cu picioarele

deschise şi nemişcate, ţine bara scaunului papal, sugerînd stabilitatea absolută a Papei. Această piramidă monumentală este singurul punct fix al scenei: tot restul se mişca, deoarece Papa însuşi, caro se roagă în timp ce invocă, înalţă capul într-un început de mişcare (astăzi am denumi-o fotogramă). Chipurile profanatorilor doborîţideintervenţia divină sînt pline de nelinişte, trase de spaimă, amintindu-ne aproape tragica mască a lui *Laocoon*, astfel că par figuri de damnaţi care imploră, demni de omenia scufundată odată cu barca lui Caron.

Acest lucru, Rafael l-a învăţat de la Michelangelo, şi l-a învăţat bine.

Cei doi îngeri voinici care se aruncă asupra lui Eliodor, deja învins, sînt corpolenţi dar sprinteni şi sînt suspendaţi în aer, astfel că saltul lor justifică inevitabilitatea acţiunii următoare. Nimeni poate nu a observat că aici, din acest moment, la Rafael cît şi la Michelangelo, ajunşi la apogeul expresiei compoziţionale, se vădeşte intenţia figurativă a cinematografului, ca proces final al compoziţiei picturale.

Michelangelo va reuşi să atingă punctul culminant în formele de tensiune maximă, simbol al acţiunii în nemişcarea produsă de frămîntarea interioară a sentimentelor şi a pasiunilor; Rafael este mai puţin dens şi îl precede pe Bernini în tentativa de a surprinde în îngerul care îl domină pe Eliodor, clipa din cursa lui Apolon, cînd acesta o ajunge pe Dafnis. Michelangelo stabileşte ideea perfectă a acţiunii, Rafael logica figurativă, adică cinematografică a acesteia. Timpurile s-au împlinit. Pictura, născută din schemele simbolice ale bizantinilor, şi trecută prin Cimabue şi Giotto, Masaccio şi Fra Bartolomeo, Leonardo şi Michelangelo, a ajuns la limitele ei figurative; desenul şi compoziţia (deşi Rafael nu a văzut *Judecata de apoi*, concepută 14 ani după moartea lui, trebuie totuşi să ţinem seama că în pictura de pe *Boltă*, avem desfăşurate toate premisele dezvoltării compoziţionale) nu puteau să spună mai mult. Rafael şi-a dat seama de aceasta şi, cu siguranţă, şi-a pus lui însuşi această întrebare: ce mai lipseşte pentru a atinge desăvîrşirea? Şi oare s-a gîndit încă o dată la culoare?

Pictura depăşise deja schemele întregului secol al XV-lea, inventînd spaţiul, dar nu ca o virtuozitate privind perspectiva, aşa cum a fost studiată şi realizată de Paolo Uccello, ci ca element dramatic: fie efect de ordin interior şi de reculegere, ca în *Disputa*, fie simbol al înălţării gîndirii şi ideii ca în *Şcoală*, fie gol creat de producerea neaşteptată a unei acţiuni, ca în *Izgonirea lui*

Eliodor din templu.

Aşadar, trebuia să se facă un pas înainte în ceea ce priveşte aportul culorii. Culoarea, ca funcţie firească a picturii, s-a născut o dată cu pictura, sau, mai bine-zis, pictura însăşi s-a născut din folosirea simbolică a culorilor. Poate că la origine, culoarea a fost instinctivă bucurie infantilă; la egipteni însă, era deja limbaj al simbolurilor, iar în Grecia lui Pericle devenise mijloc de imitare a naturii, pînă şi în plastică. După abstractizarea decorativă a bizantinilor, şcoala de la Siena, prima, a considerat culoarea ca o plăcere a picturii, Umbria folosindu-se şi de culori în afară de atitudini pentru a completa ambianţa de blîndeţe a scenelor; Rafael, asimilînd totul, nu a aşteptat *Miracolul de la Bolsena* pentru a descopericît de importante pot deveni culorile în exprimare. Cu toate acestea, Sebastiano del Piombo, devotatul elev al lui Michelangelo, care continua să picteze la Roma, trebuie să-l fi influenţat reînnoindu-i gustul pentru culoare şi de aceea, în cea de a doua «Încăpere», Rafael se delectează deja să împrăştie în fustiţele gărzilor care sînt în genunchi, nestemate coloristice, evidente chiar şi pentru profani. Dar adevărata cauză a acestui resentiment coloristic derivă desigur din faptul că tocmai în perioada aceea, Rafael îşi începea studiile pentru decorarea Vilei Farnesina. Prospeţimea diferitelor subiecte profane şi necesitatea studiului de modele, viziunea adevărului şi a naturii, au dat paletei lui Rafael armonii noi şi nuanţe coloristice care, în «încăperi», nu erau necesare. Din acest moment, Rafael trece dincolo de ce se ştia şi ne face cunoscută adevărata sa invenţie, puţin remarcată, aceea a luminii: culoarea care se identifică cu lumina şi devine, în sine, element de dramă. Ne aflăm la ultima capodoperă absolută din seria despre care am vorbit, prima compoziţie modernă care, nu peste mult timp, considerînd-o sub acest aspect, va trebui să genereze fantezia unui nou stil de pictură care ne aşteaptă, şi vom arăta de ce va veni. S-a crezut pînă ieri că Michelangelo da Caravaggio a fost primul pictor al luminii, al iluminărilor neaşteptate şi al situaţiilor dramatice create de lumina artificială, proiectată pe figuri. Aceasta însă o făcuse mai înainte şcoala flamandă, e drept cu mai puţină inteligenţă, căutînd mai mult lucrurile în natura lor fizică, decît în culoare ca simbol propriu al oricărui lucru. Rafael îi întrece pe toţi atunci cînd în *Eliberarea Sfîntului Petru din temniţă* se leapădă chiar şi de schemele sale şi dă naştere unei capodopere noi, de necrezut.

O să descriem fresca pentru a justifica entuziasmul nostru, care ne face să afirmăm că de aici începe pictura modernă, această compoziţie picturală prezicînd toate valorile cinematografice ale luminii.

Obişnuitul arc, obişnuita fereastră. Lumina ferestrei ascunde mult opera: închideţi fereastra şi lăsaţi să se împrăştie o lumină difuză şi caldă pe peretele acela: veţi vedea!

Xilografia modernă şi cinematograful primesc o lecţie de neuitat. Ba, mai mult, apare ştiinţa scenografiei în toată înţelepeiunea ei, amintind de ceea ce, în limbajul de astăzi, se numeşte regia mişcării. *Eliberarea* are trei scene care dezvoltă întreaga secvenţă: somnul Sfîntului Petru în temniţă, eliberarea şi alarma dată după dispariţia din închisoare.

Temniţa este o adevărată celulă, dar publicul urmăreşte scena printre zăbrele; omul, Petru, este adîncit în somn între doi paznici, ce moţăie de-a-n-picioarele ţinîndu-i cătuşele. În centru, o lumină neaşteptată care face aureolă în jurul îngerului: acesta îşi întinde braţul pentru a-l scutura pe prizonier: scenă rapidă a cărei viteză fulgerătoare stă în faptul care ţine aproape de domeniul visului că lanţurile atîrnă imobile iar Petru şi paznicii săi sînt nemişcaţi, în uitarea de sine care însoţeşte somnul. Scena următoare ţine de intuiţie dar dacă privirea se deplasează, se înţelege ceea ce urmează: Petru deschide larg ochii, cufundat încă în umbră, simbol al acţiunii care nu îl lasă să înţeleagă trecerea de la somn! a realitate; de aceea, îngerul îl precede, scoţîndu-l de mină din temniţă. Îngerul este în întregime înconjurat de o lumină trandafirie. Numai Masaccio şi acum Rafael au pictat în profunzime, cu elemente atît de simple şi directe. Îngerul este una din acele figuri capabile, ele însele, să exprime o civilizaţie: voinic şi agil, puternic şi frumos, senin şi sugerînd sentimente nobile. El tace, aruncînd o ultimă privire temniţei violate: alţii ar fi pus pe chipul acela de lumină un surîs de satisfacţie, de triumf; Rafael are însă un control al situaţiilor atît de înalt şi rafinat, încît a Înţeles că acea figură trebuie să apară ca o realitate a voinţei lui Dumnezeu, care se bucură în sine însăşi de victorie, şi se bucură fără să zîmbească, pentru că surîsul este un dat omenesc şi bucuria este un fapt al sufletului. Tăcerea este încă atot stăpînitoare: pe scări, paznicii sînt dezvăluiţi de strălucirile platoşelor, pe deasupra cărora trece lumina eliberării. Şi acum ultima scenă: este noapte,

luna se zăreşte printre norii întunecaţi, care aproape că o acoperă, căpătînd nuanţe argintii de la reflexele ei. Deasupra caselor oraşului se crapă de ziuă. La schimbarea gărzii, şeful de post luminează scările cu torţa şi vede, printre gratii, dispariţia importantului prizonier: strigă, dă lovituri de picior santinelelor care se străduiesc să-şi revină şi scinteierea de lumini repezi în profundele zori de zi este parcă manifestarea Însăşi a dramei. Niciodată pînă acum, o povestire nu fusese pictată cu un atît de rapid şi esenţial dinamism. Şi acum, cînd cinematograful a fost descoperit, montajul acestor trei încădrări nocturne ne uimeşte totuşi prin marea lui capacitate poetică şi dramatică; dar atunci, şi timp de patru secole, mi se pare că acei care se ocupă cu critica, nu şi-au dat seama de această punte pe care intuiţia geniului său l-a aruncat în întîmpinarea altor timpuri, în faţa acestei *Eliberări*, spectatorul vede la început albul şi negrul luminii şi al umbrei şi descoperă că tot aşa cum lampa în întuneric conturează mai întîi încetul cu încetul corpurile, iar apoi detaliile, tot astfel pe perete acea lumină a îngerului, apoi aceea a făcliei şi în sfîrşit, lumina lunii ne dezvăluie un eveniment important, extraordinar: Sfîntul Petre a fost eliberat prin voinţă divină. Să ne amintim că şi Leon al X-lea a fost eliberat în mod providenţial din mîinile Francezilor: într-adevăr, fresca pictată în timpul Papei Leon al X-lea, aminteşte eliberarea de necrezut a acestuia, pe atunci Cardinalul Giovanni dei Medici, făcut prizonier în bătălia de la Ravenna. Opera ilustrează în mod minunat Pontificatul papei Medici, după cum înainte, prin lucrările văzute, servise în mod strălucitor idealul papei della Rovere. Acum, după ce am aflat vestea eliberării Apostolului şi amănuntele acestei eliberări, putem să înţelegem că toate acestea sînt redate în culori care, în temniţa întunecimii, există ca fapt obiectiv şi că este nevoie de o lumină pentru a le elibera şi pentru a le face să vibreze spre bucuria inexprimabilă a ochilor noştri. Puţin cîte puţin, se va descoperi diversitatea culorilor de pe ziduri, de pe pereţi, din cer, de pe platoşe şi de pe chipuri, lumina eliberîndu-ni-le din acea zadarnică inerţie a întunericului. *Fiat lux* asupra abisurilor creaţiei a fost un dar inestimabil, minunat, care a colorat natura pentru a-i învăţa pe oameni să repete miracolele. Ar putea să se nască dorinţa de a ne opri aici, pentru că Rafael a ajuns la apogeul său şi multe alte lucrări frumoase dăruite de el lumii, deşi măreţe, nu fac, în faţa ochilor noştri, să apară mai mare.

Această lumină creatoare şi dramatică, Rafael, elevul care a asimilat de

la toţi, n-a învăţat-o de la nimeni. Sau, poate, de la Masaccio?

Atîta modernitate eliberată de prejidecăţi, după clasica viziune din spaţiile *încăperii* cu figuri ce moştenesc din educaţia greacă atît cît aceasta a ştiut să-i înveţe pe oameni a se înfăţişa şi a se exprima prin atitudini egale sentimentelor, Rafael a scos-o din mintea sa de poet şi în întrecere cu alţi oameni desăvîrşiţi şi aproape de zei prin darul artei.

XV. PRINCIPELE

Înainte încă de a duce la bun sfîrşit *Stanza della Segnatura*, Rafael ajunsese din urmă norocul. De atunci, norocul, noua sa zeiţă, a mers alături de el şi nu-l va mai părăsi niciodată. Dar primii doi ani petrecuţi la Roma l-au costat o mare trudă: primii paşi, după cum am văzut, au fost înceţi, plini de hărnicie, bine îndrumaţi de adevăraţi prieteni capabili şi luminaţi. Desenele şi cartoanele cu schiţe care au pregătit operele, împrăştiate încă prin lume, de la Milano şi Florenţa la Oxford, sînt mărturie a exigentei elaborări a ansamblului şi a fiecărui detaliu al operelor sale create la Roma. Îmboldit de fireasca ambiţie a geniului, de voinţa puternică a lui Iuliu al II-lea, de zelul lui Bramante şi de dorinţa pe care acesta i-a sugerat-o, de a se întrece cu Michelangelo, Rafael îşi dăruia toate puterile sale, cu sufletul deschis, astfel încît soarele Romei a putut să dea inimii sale tot ceea ce văzuse măreţ şi învăţase din secolele cele mai strălucitoare; ştia că sosise marea încercare şi aceasta îl surprindea aici, acum în floarea vîrstei, la douăzeci şi cinci de ani, şi în condiţiile cele mai măgulitoare; ştia, dar şi voia: caracterizarea de om care studiază, pe care i-a făcut-o după aceea Michelangelo, se referea la această atentă şi minuţioasă pregătire a succesului. Ajungînd la perfecţiune, nimeni nu va mai putea reuşi să distingă ceea ce a putut da propria-i vînă poetică, de ceea ce s-a maturizat printr-un studiu foarte atent al inovaţiilor altora. Acela care are ochi de artist, poate să ajungă să se desfete de descoperirile pe care arta lui Rafael le oferă: la desăvîrşire se poate ajunge, încetul cu încetul şi fără spontaneitatea talentului; Iar cînd ai ajuns la perfecţiune, sinceritatea capodoperei face să apară totul limpede, pur şi bogat în prospeţime, ca şi cum creaţia ar fi spontană. Pentru niciun artist nu este atît de adevărată ca pentru Rafael, zicala că geniul înseamnă răbdare. Niciodată improvizaţie. Cine are ochi de artist, va putea vedea cum minunata arhitectură a *Disputei* şi a *Şcolii* a fost construită

piatră cu piatră, nelăsîndu-se nimic la voia întîmplării, nelăsîndu-se nimic pe ultimul plan, ca un lucru secundar. Sîntem în faţa unei serii de idei fericite care dezvoltă povestirea, dar faptul nou este de a fi pictat în *Disputa* o dogmă şi în *Şcoală* istoria gîndirii: nu două episoade, ci două sinteze ale vieţii spirituale umane.

A început, aşadar, de la cele mai grele teme picturale care fuseseră propuse pînă atunci vreunui artist al Renaşterii, şi de aceea nu-i era îngăduită niciun fel de neatenţie, nicio destindere, nicio întrerupere. Faima şi norocul l-au îmbrăţişat încă înainte de a avea posibilitatea să urce în *Parnas*, schemă mai uşoară şi de mai mică tensiune, mai lesne de realizat însă decît ceea ce pictase pînă atunci cu tematică poetică. Dar cînd cea dinţii dintre «încăperi» a fost terminată şi deci cîştigată încrederea – după ce de o bucată bună de vreme o scrisoare papală (4 octombrie 1509) îl numise *Pictori* în *palatio nostro* –, şi după ce atinsese o deplină independenţă economică, Rafael devine maestru adulat de artişti de mai mică importanţă, obiect de sărbătoriri, de oferte de cereri. Lui Michelangelo i se puteau cere doar opere supraomeneşti, Rafael părea potrivit pentru a satisface ambiţiile nobililor şi ale oamenilor cu stare, a personajelor puternice sau mai puţin importante, atuturor acelora care considerau arta podoabă necesară familiei şi funeţiei; Michelangelo era om care ştia să zică «nu» Papilor şi Ducilor, Rafael însă nu ştia să refuze. Şi aceasta se datora şi uşurinţei sale de necrezut în realizarea lucrărilor de mai mică amploare. Astfel, imediat ce *Stanza della Segnatura* a dat satisfacţie Papei şi protectorului său Bramante, natura sa sociabilă, generoasă şi blîndă i-a luat-o înainte şi a început acea risipire care l-a obligat să se folosească de mîinile elevilor, acolo unde nu mai putea să facă faţă cu propriile mîini. De aceea «încăperile» nu se încheie cu *Eliberarea* dar este sigur că o dată ajuns la această culme, începe să coboare.

Încendiul din Borgo Vecchio, în cea de a treia «încăpere», numită de aceea a *Încendiului*, este important pentru că ne redă, pe fundalul teatral al compoziţiei faţada Bazilicei Constantiniana, care era pe punctul de a ceda locul noii Bazilici, şi dintr-o logie pe papa Leon care binecuvîntează mulţimea înspăimîntată de incendiul care distruge tîrgul locuit de la picioarele Vaticanului. Acţiunea se fărîmiţează în diferite episoade, foarte frumoase, luate fiecare în parte, ca acelea: al tînărului (Eneas) care îl salvează pe bătrîn

(Anchise), al grupului de femei şi copii salvaţi în centru, sau al aducătorilor de apă. Prima din lanţ este o tînără şi minunată femeie, care stă nemişcată, arătîndu-ne spatele, în mod decorativ izolată, care se evidenţiază prin frumuseţea ei statuară.

Se pare că Rafael a desenat şi a gîndit tabloul pe bucăţi, încredinţînd execuţia lui ajutoarelor sale Giulio Romano şi Giov. Francesco Penni. Din cei doi, cel mai bun este Giulio Romano, colorist foarte eficace, dar fără vigoare în desen şi în compoziţie, de la el rămînîndu-ne cîteva tablouri foarte mediocre (Galeria Borghese, Roma), în caro se resimte lipsa desenelor, corecturii şi îndrumării lui Rafael.

În aceeaşi încăpere, mai găsim *Incoronazione di Carlomagno* (încoronarea lui Carol cel Mare), inferioară *Încendiului* care, deşi este desenată de Rafael, a fost executată tot de elevii deja amintiţi.

La Vittoria di Ostia (Izbinda de la Ostia), a fost concepută doar în parte de Rafael şi pictată de Giulio Romano, într-o ambiantă coloristica e! e roşu murdar care nu place. În *încăperea Eliodor* există în schimb o altă fresci, pictată de Rafael, *Leone I ferma Vinvasione di Attila* (Leon I oprind invazia lui Atila). Este o operă de artă în faţa căreia este cu neputinţă să nu considerăm că superioritatea absolută a lui Michelangelo rezultă din faptul că, de la prima la ultima sa operă, deşi obosit şi bătrîn, nu a dat omenirii decît capodopere absolute. Ne-ar place să putem atribui şi acest perete inferiorităţii elevilor lui, care, totuşi, erau ajutoare pricepute, dar din păcate nu este aşa. Nu sînt cuprins de fetişism pentru Rafael al nostru, şi tocmai de aceea, în încăperile *Miracolului* şi *Eliberării* mi-a lipsit întotdeauna timpul pentru a regreta, aşa cum au făcut alţii, această momentană dezamăgire ce îi încearcă pe toţi observatorii atenţi.

Aceasta, poate, a fost drama lui Rafael: a cedat sau a trebuit să cedeze la cererile de a executa lucrări de mai mică importanţă decît cele pe care le-a crea la început; apoi a desenît doar, iar cîteodată, s-a mulţumit să corecteze sau să completeze: acesta nu este Rafael. Poate unele opere au fost făcute şi în timpul perioadei *Stanzei della Segnatura*, adică spre sfîrşitul anului 1511, şi printre acestea şi marele tablou *Madonna di Foligno* (Madona din Foligno), numit astfel pentru că provine de la o mănăstire din acel oraş (Pinacoteca Vaticanului), pictat pentru influentul secretar al lui Iuliu al II-lea, Sigismondo

Curţi.

Această consideraţie ne face să restabilim prima mărime a lui Rafael, dîndu-ne convingerea că el era departe de a fi obosit în a crea capodopere, fiind numai împiedicat de a continua opera «încăperilor», în care erau duse la capăt cinci sau şase minuni ale tuturor timpurilor, puţind astfel, foarte bine, să spună prietenilor şi colaboratorìlor săi, chiar cu intenţia de a-i încuraja: acum făceţi-vă partea voastră, pe a mea mi-am făcut-o I Şi s-a înapoiat la vechea pasiune de a visa Madone. Tema continua să-l înflăcăreze, iar lecţia de la Roma îi folosise transformîndu-i inspiraţia florentină, învăluită încă de blîndeţe umbriană, în pozitiva realitate romană, motiv pentru care Madona i-a apărut ca o înfloritoare Mamă a lui Iisus: blîndă, senină şi frumoasă, mama cu trăsături omeneşti, este fiinţă pămînteană mai mult decît apariţie eterică. Citarea tuturor acestor opere ne-ar îndepărta de la drumul nostru, care este acela de a face cunoscut un geniu prin intermediul zilelor sale cele mai frumoase, dar pentru a epuiza acest capitol dintre atîtea opere de acest fel, atribuite sau sigure, originale sau copii, ne sînt de ajuns două Madone, acelea care au făcut şi vor face încă să se răspîndească chipurile create de Rafael, pe întreaga suprafaţă a pămîntului. Mii de case, chiar şi astăzi, au deasupra patului faimoasa *Madonna della Seggiola* (1514). O legendă culeasă dintr-o publicaţie, spune că Rafael, într-o zi, trecînd pe o stradă din Roma, poate din cartierul Trastevere, a văzut pe un prag o mamă cu copilul în braţe şi oprindu-se, i-a schiţat cu cărbune chipul pe fundul unui butoi, în uimirea oamenilor din popor strînşi împrejurul lui. De aici forma rotundă a tabloului şi simbolica justificare a celei mai populare figuri de Rafael. *Madonna della Seggiola* apare ca o fiinţă aflată între omenesc şi divin, prevestitoare a dezvoltării înfloritoare a lui Iisus Copil, voinic, cu o privire blîndă şi foarte delicat în felul de a se strînge la sînul mamei. Rugîndu-se, Sfîntul Ioan apare pe fondul tabloului completînd planul compoziţiei. Medalionul se evidenţiază printr-o perfectă armonie, totul adunai într-o afectuoasă naturaleţe, un uşor acord de culori al veşmintelor care încădrează chipurile luminoase, pe un fond neutru şi îndeosebi o profundă forţă a privirilor, care merge de la suflet la suflet. Madonele pictate la Florenţa se definesc prin interiorizări, toate aplecîndu-şi ochii, concentrate în rugăciune, pe cînd Madonele lucrate la Roma pătrund în inimă, cu raza uno* priviri de neuitat. Cînd stai şi te gîndeşti la modesta legendă care face dintr-o mamă din popor

inspiratoarea întîmplătoare a acestei creaturi divir. E, pe care nimeni n-a văzut-o niciodată în viaţă, aşa de frumoasă şi modestă, reuşeşti să-ţi explici cum popularitatea lui Rafael are rădăcini tü în preamărirea universală a maternităţii. Viziunea aceasta este un vis pe care pictura în *u*. *Ei* l-a fixat pentru toţi în sinceritatea absolută de forme, de culori, de atitudini; este într-adevăr extraordinar acest fapt poetic îngăduit oamenilor. Şi am fi ajuns la apogeu, dacă nu s-ar ivi într-un cer învăluit cu coruri îngereşti, o altă Madonă, diferită, dar mai frumoasă în privirea ei feciorelnică şi cu chip, aproape miraculos. Ur. Vînt uşor umflă abia mantia care îi acoperă ceafa şi întreg veşmîntul se mişcă, creînd tot atîta graţie cîtă demnitate, aşa cum se cuvine celei: e-l susţine pe Fiul divin. S-ar putea spune, că, datorită vaporoasei prezenţe a Madonei plutind pe nori, ea i-a apărut astfel, şi că Rafael a pictat-o în vis. De o parte Papa Sixtus al II-lea (de aici numele de *Madonna-Sistina*, Dresda), iar de cealaltă Sfînta Varvara; deasupra, două draperii care se deschid, echilibrînd zonele de lumină cu acelea de umbră.

Dar iată un alt miracol, care se va înnoi de-a lungul secolelor: doi copii înaripaţi, care se află jos, la picioare, la marginea tabloului: nu chiar gînditori, dar aproape, exprimînd ideea unei nevinovăţii fericite care nu are sfîrşit, frumuseţi alcătuite din graţia şi din surîsul pe care un asemenea spectacol îl trezeşte în oricine îşi opreşte privirea asupra lor. Numai Correggio a reuşit uneori să exprime cu atîta delicateţe lumea copilăriei, într-adevăr, arta cînd este invenţie poetică, fixează în eternitatea sentimentelor noastre, o idee concretă a visului poetic. Iată explicat de ce Rafael uluieşte pe cei mai mari şi pătrunde în inimile celor umili: oricine, oricît de puţin receptiv şi oricit de puţin instruit ar fi, văzindu-i operele va culege din ele aspectul etern al propriei fiinţe.

★

Deşi decorarea Vilei lui Agostino Chigi a fost începută şi dusă la capăt în timp ce continua pictarea celei de a doua «încăperi», deci în aceeaşi perioadă de timp cu *Miracolul*, noi vom vorbi despre ea abia în capitolul următor, preferind să ne oprim acum la cîteva portrete, în afară de a visa Madone, Rafael ştia să privească oamenii în faţă.

Arta portretului nu recunoaşte în Tizian cea mai mare realizare, pentru că Rafael i-o contestă. Michelangelo avea multă stimă pentru Tiziano N’ecellio, cel mai desăvîrşit dintre pictorii veneţieni, dar spune despre el: păcat că nu ştie să

deseneze! (ce-ar spune oare Michelangelo despre pictorii din zilele noastre?). Portretele lui Tizian sînt monumente de umanitate, caracterizîndu-se prin perspicacităţi psihologice, precum şi prin definirea şi redarea caracterului într-o culoare bogată de calde armonii.

Rafael are o putere analogă de pătrundere şi în plus corectitudinea desenului, lucru care îi permite să surprindă tot ceea ce poate să fie încredinţat abstracţiunii desenului în redarea exprimării volumelor în spaţiu; şi deoarece portretul unui om nu este decît un corp într-un spaţiu determinat din punct de vedere psihologic, cititorul înţelege cum acel geniu studios care era Rafael, a fost capabil să-l privească în faţă pe înspăimîntătorul Iuliu al II-lea şi să-l picteze în deplina lui demnitate pe pereţii *încăperii Miracolului*, dar aceasta am văzut-o deja.

Fresca reclamă o sinteză rapidă care îngăduie foarte puţine corectări, pe cînd portretul în ulei este o pictură făcută încetul cu încetul, care prinde viaţă sub insistenta mîngîiere a penelului, aproape cu intenţia de a reface natura în cazul cînd nu tinde a o egala. În această posibilitate de a stărui, de a coţecta, de a perfecţiona, este uşor să pierzi prospeţimea primei inspiraţii; răbdarea a însemnat pentru Rafael verificarea lucrării, aceasta avînd ca rezultat frumuseţea şi deci perfecţiunea caracterului nemijlocit al lucrurilor terminate. Pictorii moderni, cu multă inteligenţă, dar nu şi cu acelaşi noroc, au pornit pe altă cale (impresionism, expresionism etc., ete.) pentru că îşi dan seama cu ciudă că Rafael a ajuns la o limită dincolo de care nu există decît fiinţa vie şi visătoare I Cu siguranţă că Iuliu al II-lea s-a văzul şi s-a recunoscut în portretele din fresce şi este f: resc ca să-i fi cerut lui Rafael un portret mai aşeîat, mai puţin năvalnic, aproape familiar, aşa cam era cînd se întreţinea cu prietenii săi pictori, pe care îi pusese să se ia la întrecere, doar pentru a scoate de la ei ceea ce era mai bun şi să obţină merite de la realizările lor cele mai mari. Astfel se explică atitudinea liniştită din *Ritratto di Papa Giulio* (Portretul Papei Iuliu). Sînt unii care, fixînd această operă (1510-1512) cred că văd oboseala marelui Pontif, în pragul morţii, într-adevăr, dacă ar trebui să ne facem după această pictură în ulei o părere despre Giuliano della Rovere şi pontificatul său, am deduce doar reversul medaliei. Adevărul este că şi Iuliu al II-lea a avut orele sale calme şi de liniştită conversaţie, şi unele dintre acestea trebuie să le fi petrecut şezînd în faţa şevaletului lui Rafael. Notaţi batista pe care o ţine în

mina dreaptă, semn de intimitate, nu de poză aulică, aşa cum este codexul deschis în portretul lui Leon al X-lea (1517-1519).

Critica privind portretul lui Iuliu al II-lea are un caracter foarte amuzant, pentru că, există două portrete ale Papei, aproape identice, unul la Galeria Pitti şi altul la Galeria Uffizi (Florenţa). Şi iată faptele: sau amîndouă sînt adevărate, sau amîndouă copii de pe un original pierdut, sau unul e adevărat şi celălalt copie. Criticii cei mai mari continuă să discute. Noi, pentru a întări priceperea lui Rafael ca portretist, preferăm să ne oprim în faţa unui alt portret de bărbat, aflat la Luvru: este vorba despre dragul său prieten Baldassare Castiglione, pictat spre siirşitul lui 1515. Pe Baldassare l-am cunoscut în această carte, şi-l întîlnim identic în acest tablou. Tînăr încă, dar pe chip şi în privire cu un surîs abia stins, o umbră subtilă de melancolie, tocmai aceea pe care o aşteptam de la un suflet bun şi curtenitor dar frămîntat de o mare experienţă omenească: în ciuda onorurilor, favorurilor, mîndriei satisfăcute de succesele diplomatice care îl făceau plăcut şi dorit de cei mai mari Suverani, tocmai din cauza acelei experienţe, este încercat de o senzaţie dureroasă a vieţii, specifică marilor suflete. Culoarea caldă a feţei, aceea argintie a cămăşii şi reflexele luminii asupra garniturii de blană de la mîneci, precum şi frumuseţea costumului şi a mîinilor afectuos împreunate, fac, fără tăgadă, un singur tot cu chipul său, împăcîndu-ne şi cu omul politic.

Delicata gamă a nuanţelor de gri, care în portretul lui Baldassarre este un fapt cromatic secundar, exprimă în întregime caracterul minunatului portret al femeii voalate (*La Velata*, Pitti, Florenţa): iată modelul, care în Madone devine mai emoţionant şi se idealizează mai mult; iată ochii profunzi şi deschişi, gura castă şi ovalul pur al feţei care alcătuiesc tipul ideal al Femeii secolului al XVI-lea. Grecia lui Pericle descoperise tipul său clasic de Veneră; acum este rîndul tipului clasic al femeii educate în principiile creştinismului. *La Velata* este mai puţin magică decît *Gioconda* lui Leonardo, dar de aceea mai pură, Madonă fără mistere, a cărei menire de mamă te farmecă şi impune respect. Se crede chiar că femeia voalată ar fi izvorît, de la modelul aşazisei *Fornarina*, şi de aceea vom reverii asupra acestei supoziţii.

Alte portrete, ca acela al Cardinalului din Madrid şi mai pe urmă acela al lui Leon al X-lea, au toate întipărite această fineţe a formei, coloristica şi psihologică. Cel de al doilea portret i-a cerut rezolvarea unei grele probleme

picturale: privirea nesinceră şi figura senzuală, rafinată şi volitivă a Papei Medici, care trebuia să fie interpretată şi atenuată, fără însà a îi lalsilicctă. Liaiael pictează îndărătul jilţului alte două personaje, iar pe fundalul tabloului referiri arhitectonice care au ca scop să dea compoziţiei strălucire şi un caracter solemn, dar şi pentru a însorpora, în mod dibaci, urma unei figuri izolate. Are nu era simpatică şi sinceră ca aceea a lui Iuiu. Într-adevăr, fondul portretului lui Giuliano della Rovere are un verde neutru, care îngăduie figurii o totală reliefare, fără însă a-ţi abate atenţia. Spre deosebire de Leon al X-lea, Iuliu al 11-lea merita să fie prezentat de Rafael singur şi liniştit. Moartea i-a survenit la un an după terminarea tabloului: a murit, nu s-a stins. Iată cum descrie Cardinalul din Mantova, care a fest martor, moartea lui Iuliu al II-lea cînd, la 20 februarie 1513, după ce a primit ultima împărtăşanie, acesta şi-a binecuvîntat printre lacrimi colaboratorii; moartea se apropie, dar Iuliu «de moarte nu este deloc înfricoşat, ba chiar ferm şi întărit faţă de Dumnezeul Nostru Mîntuitor cu măreţia sufletului său»; muribundul a arătat un asemenea suflet îndreptîndu-şi gîndul «spre toate acele lucruri care, în astfel de prilejuri sînt de obicei dispreţuite sau uitate cu totul, de acela care se găseşte la capătul vieţii sale». Papa Iuliu murind, «vede, aude, înţelege, vorbeşte, porunceşte, hotărăşte, ca şi cum ar fi în cea mai mare şi posibilă vigoare şi sănătate a trupului, deloc emoţionat, deşi simte că moare». Noaptea următoare, Iuliu al II-lea a murit, lăsînd tuturor impresia unei mari pierderi, a aceluia care a făcut fiecare lucru cu noroc şi laudă şi numai «pentru a face să crească Biserica şi nu vreo persoană particulară». Rafael a plîns pierderea şi pentru o bucată de vreme a fost tulburat, gîndindu-se la hotărîrile noului Papă din familia Medici, în ceea ce-i privea pe el.

Printre alte măsuri, în folosul conducerii Bisericii, pe care voia să o lase în ordine, Iuliu al II-lea dăduse o bulă prin care se condamna orice convenţie simoniacă, în ceea ce priveşte alegerea Papei. Noul conclav s-a desfăşurat precedat de lectura acestei bule şi nu s-a întîmplat nicio dezordine, cu toate că aceasta fusese sperată de Franţa, pe care Iuliu o izgonise printre «barbari». Nimic nu a tulburat alegerea cardinalului Giovanni dei Medici, care a luat numele de Leon al X-lea.

Papa ales din familia Medici, a arătat că are un temperament care va schimba caracterul autoritar, plin de duritate, al cîrmuirii Della Rovere, într-

adevăr, alegerea a fost urmată de cavalcade şi serbări de o măreţie neobişnuită, specifică familiei Medici; dar tocmai această strălucire anunţa o conducere a Bisericii slabă şi fără vigoare. Nu se punea însă problema neîncrederii în ceea ce priveşte ocrotirea artelor: cei din familia Medici ştiau bine cît prestigiu şi onoare dau Curţii artiştii! Se deschideau porţi mai mari decît în trecut năzuinţelor florentine care făceau presiuni asupra funcţiilor şi demnităţilor omeneşti. Cîţiva ani mai tîrziu, această situaţie nouă se consolidase la Vatican, încît veneţianul Minio scria că Leon: «nu are bani lichizi pentru că este generos şi nu ştie să ţină banii, şi apoi florentinii care se fac că sînt sau chiar sînt rudele sale, nu îl lasă niciodată să aibă vreo para; şi amintiţii florentini nu sînt simpatizaţi la Curte, pentru că în tot ceea ce fac sînt florentini».

O asemenea dărnicie deşi «a oferit prilej celor îndepărtaţi de la Curte şi nemulţumiţilor de a-l învinui pe Papa că este risipitor, nu a fost totdeauna îndreptăţită, deoarece a fost favorabilă meselor, sărbătorilor, spectacolelor şi nepotismului». Machiavelli a definit politica lui Leon al X-lea «papală, naţională şi dinastică, dar totdeauna atît de admirabil coordonată încît cele trei scopuri, în loc să fie în contradicţie şi să se anuleze, au reuşit să se susţină în mod reciproc». Sinodul de la Laterano îşi continua lucrările, dar pînă în ajunul furtunii luterane, Papa nu reuşise să realizeze reforma moravurilor, care aduceau atîtea prejudicii disciplinei ecleziastice. Cea pe care Leon al X-lea a definit-o, într-o viziune limitată a lucrurilor, «păruială de călugări», a despicat Europa catolică în două şi cealaltă jumătate nu a mai aparţinut Romei, ci luteranismului. Din această cauză, Leon al X-lea nu poate să-şi dea numele secolului, chiar dacă ieste foarte uşor a-l considera, din punct de vedere al culturii artistice, un Pericle al secolului al XVI-lea. Evident, sub pontificatul lui s-au dezvoltat şi s-au definitivat multe opere începute din voinţa şi din proiectek lui Iuliu al II-lea într-adevăr. După alegerea uni ia din familia Medici ca papă, neliniştea artiştiior a dispărut ca prin farmec şi Rafael nu a avut de suferit de pe urma evenimentelor războiului de la Urbino, unde comanda armatei, papale, în loc să treacă în mîinile lui F. Maria della Rovere, a trecut în acelea ale lui Lorenzo dei Medici. Acesta a pus stăpînire pe ducatul Urbino, şi ca răsplată a căpătat şi conducerea administrativă a Romei (1516).

Mai degrabă, Leon al X-lea prefera să vorbească despre literatură şi artă,

decît de evenimentele politice: era un umanist, jovial animator al activităţilor intelectuale şi nu mai puţin darnic faţă de prieteni. Pentru aceasta, la Curtea papală s-a accentuat înghesuiala oaspeţilor iluştri, printre care – pe lîngă Bembo şi Inghirami amintiţi deja, enumerăm pe Ariosto, Sannazzaro, Aretino, Sadoleto şi alţii mai puţin cunoscuţi; pe scurt: mai multă lume decît în preajma lui Iuliu al II-lea, care îi voia şi îi iubise numai pe cei de prin părţile Romei.

Dar Rafael este acum un suveran: victoria sa în artă fusese deplină, şi datorită vîrstei sale tinere, comportărilor sale prietenoase şi docilităţii sale faţă de toate cererile, victoria sa a devenit un succes mai popular, dacă nu chiar mai imediat, decît al lui Bramante sau Michelangelo. Drama lui Rafael a însemnat şi uşurinţa cu care acea mulţime de literaţi, de artişti, de pasionaţi cunoscători şi colecţionari a putut să se apropie de el şi să-l reţină, excepţie făcînd ultima parte a vieţii sale, prin plăcute conversaţii despre operele create şi despre cele care trebuia să fie făcute. De aceea, Rafael a trebuit să se folosească din ce în ce mai mult de ajutorul elevilor săi, care acum sînt consideraţi ca reprezentanţii unei şcoli, şi atît de descoperită şi sigură este formula idealităţii figurative a maestrului, încît de aici înainte apare, din păcate, lunga generaţie a celor care au pictat în maniera lui Rafael. Aceasta a dat şi va da încă multă bătaie de cap criticilor, deoarece anumite opere au fost atribuite sau negate lui Rafael cu argumentări mereu trainice, fie pentru a i le contesta, fie pentru a i le atribui sau reatribui; recunoaşterea paternităţii nu poate însă să adauge nimic caracterului şi definiţiei geniului său desăvîrşit, pe cînd atribuirea acestor lucrări altor pictori nu face decît să confirme ce influenţă hotărîtoare a exercitat Rafael asupra unui mare număr de artişti ai timpului său şi cîţi elevi sau urmaşi au reuşit să se ridice, fie prin îndrumarea sa, fie chiar prin desenul său. Pe noi ne interesează mai mult decît acest studiu de amănunt, viaţa lui Rafael, înnobilată prin artă, şi însăşi arta sa, inspirată din viaţa perioadei care, corespunde Renaşterii la Roma, perioadă care îi scoate în relief adevărata personalitate. Ne interesează să vedem, după cum am amintit cînd am explicat simbolul *Eliberării Sfîntului Petru din temniţă*, că acum, în ultima «încăpere», în *Cacciata di Attila* (Izgonirea lui Atila), apare Leon în locul lui Iuliu, oprind prin binecuvîntările sale hoardele barbare... aşadar nimic nu s-a schimbat pentru prinţul artiştiior care poate să-şi continue drumul, drum pe care Vasari îl descrie cu retorism, astfel: «aceasta se întîmpla pentru că toţi

erau învinşi de politeţea şi de arta sa, dar şi mai mult de geniul bunei sale naturi... pentru care motiv se pare că nu se ducea la Curte, dacă plecînd de acasă nu avea cu el cincizeci de pictori şi toţi merituoşi şi buni, care îl însoţeau pentru a-l cinsti». Acum ni se pare sigur că fiecare dintre aceşti cincizeci de pictori ar fi rîvnit să aibă măcar firimiturile de la marele banchet, al aceluia care – conchide Vasari – nu a dus o viaţă de pictor, ci de prinţ. Se reedita, în jurul lui Rafael, înghesuiala pe care el, copil fiind, a văzut-o la Perugia în atelierul maestrului său, Pietro Vannicci, care îl luase în suita sa, ca pe unul dintre atîţia alţii admişi pentru a-l onora şi pentru a-i putei duce la capăt multele comenzi de opere de ară ce le avea de executat, dar pe care nu reuşea să le facă cu mîna lui.

Dar chiar şi în împrejurarea aceasta, i s-a întîmplat că, deşi fără intenţie, l-a imitat şi l-a depăşit pe primul său mare maestru, iar acest lucru, desigur, nu a fost bun nici pentru el şi nici pentru arta lui.

Astfel că Rafael, chiar la opere importante cum este *Battaglia di Costantino* (Bătălia ki Constantin), a făcut desenul, dar nu a pus mina să o execute.

După moartea lui Iuliu al II-lea, pictorul nostru a fost absorbit de alte obligaţii. Şapte luni mai tîrziu (1514), pierdea un alt prieten, care a fost cu siguranţă unul dintre faurii rapidului său noroc: Donato Bramante, care, în testamentul artistic lăsat şi-a desemnat ca succesor la Direcţia Construcţiei Bazilicii San Pietro pe iubitul lui Rafael.

Bramante, care rămîne în istorie ca unul dintre cei mai renumiţi arhitecţi ai Renaşterii, la cei 70 de ani pe care-i număra, dusese deja la bun sfîrşit lucrările noii Bazilici, care îi pretinsese tot atîta genialitate pe cită responsabilitate; de aceea, în faţa morţii, nu şi-a amintit atît de devotamentul prietenului său urbinat, cît a apreciat capacitatea acestuia şi în arhitectură, domeniu în care îl iniţiase încă din momentul cînd sosise la Roma. Nu există nicio dovadă că planurile arhitecturale ale *Şcolii din Atena* ar fi opera lui Donato Bramante, aşa cum au scris unii, dar oricum, arhitectura aceea bramantescă, demonstrează că Rafael a devenit, ca arhitect, un foarte sîrguincios elev al lui Bramante. Educaţia pe care o primise la Urbino în palatul Ducelui, îi deschisese, încă de la primele noţiuni, sufletul în faţa importanţei arhitecturii. Pe lingă aceasta, nu trebuie să uităm că el s-a născut într-o epocă în care

arhitectura era pe primul plan şi că tatăl său, Giovanni Santi, care i-a fost primul profesor, cunoştea bine legile perspectivei, după cum se poate vedea în tabloul *San Girolamo*, aflat la Pinacoteca Vaticanului; Sfîntul stă pe un tron papal arhitectonic, desenat cu respectul faţă de legile perspectivei şi cu punctele de concurenţă exacte; mai mult încă, există un gust vădit pentru simţul arhitectonic bazat pe studiul stilului reînnoit al Renaşterii. Aşadar, nu numai de la Urbino – după cum crede Geymuller, care îl studiază pe Rafael ca arhitect – dar pretutindeni şi în mod firesc, a primit odată cu pictura şi primele noţiuni de arhitectură. Oricare pictor din prima jumătate a secolului al XV-lea este totdeauna, dacă nu constructor, un sigur cunoscător al legilor perspectivei şi al legilor stilistice ale arhitecturii: căci lecţiile despre artă în secolul al XV-lea erau complete. Apoi, într-o a doua perioadă, la Perugia, chiar maestrul său Perugino i-a arătat cum în jurul personajelor, spaţiile se deschid mai bine atunci cînd personajele sînt aranjate în blocuri arhitectonice: aceasta am văzut-o în *Logodna Sfintei Fecioare*, unde pictorul nostru reia viziunea pieţei monumentale în care se desfăşoară *Predarea Cheilor* din Capela Sixtină (Perugino). În *Disputa*, baza este arhitectonica: pardoseala în perspectivă, scările şi o balustradă deschisă care sprijină scaunele celor care discută, coboară din lecţia arhitectonică a tabloului *Predarea Cheilor*, compoziţie în care găsim mult aer şi un spaţiu cu perspectivă. Sîntem însă de acord cu Geymuller, şi nu cu alţi critici contemporani, în a crede că Rafael cel studios şi-a completat, din ce în ce mai mult, pregătirea tehnică de arhitect. Arhitectura, pe lîngă artă, este ştiinţă, cum înţelesese deja în tabloul menţionat tatăl Santi şi se urmează un drum greşit, cînd se confundă… desenul cu arhitectura.

Aşadar, cel de al treilea maestru, Bramante, l-a desemnat în testament ca succesor, nu pentru a-l măguli, ci deoarece ştia că Rafael putea să primească, ca arhitect, conducerea construcţiei Bazilicii San Pietro; şi, într-adevăr, Leon al X-lea, printr-o scrisoare papală datată 1 august 1514, l-a numit, alături de Fra Giocondo, succesorul lui Bramante, ca adjunct fiind desemnat Giuliano da Sangallo.

Datorită unor asemenea colegi, Rafael simte mai puţin povara «pe umeri» şi poate să-i scrie unchiului Ciarla despre acei onoarea de a avea în grijă construcţia Bazilicii San Pietro, arătînd că nu este novice în tehnica construcţiei, întrucît încheie astfel scrisoarea: «sper din toate puterile că n-am

să mă împotmolesc atici, cu atît mai mult cu cît modelul (adică, trebuie să înţelegem aici, proiectul de completare a Bazilicii) pe care l-am făcut îi place Sfinţiei Sale şi e lăudat de multe minţi luminate, dar eu mă rid e (înţelege că minţile luminate sînt înclinate să-l linguşească) cu gîndul mai sus. Aş vrea să găsesc formele frumoase ale edificiilor antice; nu ştiu dacă voi zbura ca Icar. Lămuriri foarte clare îmi oferă Vitruviu, dar nu sînt suficiente».

Este limpede că vorbeşte un arhitect matur, într-adevăr, Leon al X-lea, în scrisoarea papală a avut în vedere tocmai această calitate specifică, deosebită de aceea de pictor. «Sînteţi considerat astfel de către arhitectul Bramante în domeniul construcţiei.» Cu siguranţă că Leon al X-lea, pentru a răspunde acelora care îşi făcuseră iluzii şi care îngroşau laudele aduse pictorului, pentru ca astfel să le ia pe acelea care i se cuveneau arhitectului, adaugă că Bramante, «pe bună dreptate» îl lăsase succesor la continuarea construcţiei începute, a Bazilicii «să se construiască cu cea mai mare strălucire, şi iuţeală posibilă», încheie Papa, care nu se adresează unui poet, ci unui constructor. Rafael este într-adevăr autorul actualei înfăţişări a Bazilicii, în formă de cruce latină, schimbînd forma de cruce grecească gîndită de Bramante. Dacă ar fi fost vorba de vreun neexperimentat – răspundem unor critici din zilele noastre – el nu ar fi cutezat, pentru a înlătura nesiguranţele tehnice, să transforme chiar şi proiectul lui Bramante. În scrisoarea lui Messer Pietro Bembo adresată cardinalului dei Medici, amintesc că Rafael este citat, după Michelangelo, «pictor şi în egală măsură arhitect». După cum Michelangelo s-a ocupat de pictură pentru a-l asculta pe Papă, tot aşa Rafael, din supunere, a acceptat sarcina de «administrator al acestei opere, cu o leafă de trei sute de scuzi, care să fie plătiţi în fiecare an». Şi Rafael a consimţit, pentru că ştia ceea ce face; s-a apucat să studieze: Favio Calvo, latinist din Ravenna, i-a tradus în italiană pe Vitruviu şi Rafael, pentru îndelungată vreme a avut în casă, alături de Evanghelie, acest faimos tratat de arhitectură; şi aceasta este o caracteristică a geniului. Faptele au demonstrat lui Leon al X-lea că pictorul îşi cunoaşte meseria şi ca arhitect şi de aceea, puţin timp mai tîrziu, îi extinde puterea şi îl face administratorul arheologic al Romei: să recupereze din întunecime operele pierdute, să restaureze pe cele găsite şi să salveze ceea ce a mai rămas, apărîndu-le de distrugerile barbare ale zidarilor şi de colecţionari, şi să facă să strălucească în mintea tuturor măreţia acestor lucruri demne de aducere

aminte, care adaugă atîta prestigiu acestei Rome providenţiale. Unii contemporani ai lui Rafael atestă în scrisorile lor că acesta nu numai că este conducătorul lucrărilor Bazilicii Vaticanului, dar îndeplineşte şi o acţiune «de necrezut pentru posteritate», restituind Roma ei însăşi, cu trudă plină de nesomn şi cu îndemînare de arheolog demnă de învăţămintele lui Vitruviu.

Nu trebuie aşadar să producă surpriză că Administratorul, pe lîngă această operă recunoscută de specialişti, a întocmit proiecte arhitectonice de sine stătătoare, dîndu-ne mari opere şi creînd un stil Rafael, pentru a cruţa astfel pe critici de a-l căuta ca atare, acolo unde el nu a vrut să fie şi unde nu putea ajunge. Dealtminteri, sarcini atît de vaste, noi ştim că niciun om nu va putea vreodată să le ducă singur la bun sfîrşit. Însuşi Michelangelo, cel mai extraordinar de singuratic dintre artişti, a avut mai mulţi prieteni şi colaboratori decît cei ce sînl de obicei amintiţi, căci aceştia din cauza măreţiei personale a Maestrului au rămas atunci şi ciiar astăzi foarte puţin cunoscuţi. De exemplu obişnuita istorie a artei îi atribuie lui Michelangelo o cupolă care, în adevăr, a fost gîndită şi începută de el, dar cu inteligenţă modificată şi continuată de alţii, în ceea ce priveşte proiectul, aitfel că, în cele din urmă, a fost cu nouă metri mai înaltă şi deci mai avîntată, mai frumoas*. Aşadar, Rafael nu trebuia să se sustragă necesităţii de a fi ajutat, fie de Fra Giocondo, fie de Giuliano da Sangallo, arhitect, administrator şi adjunctul acestei acţiuni. Li se mai adaugă bătiînul Fabio Calvi, din Ravenna, un foarte informat umanist, pe care Rafael îl consultă, ascultîndu-i sfaturile înţelepte şi foarte erudite.

Nimic extraordinar în faptul că faimoasa *Comunicare* prezentată Papei de Rafael, spre justificarea ansamblului artistic al operelor ridicate, al criteriului lor şi deci al unei politici de artă, în comparaţie cu tendinţele străine (care sînt definite gotice, cuvînt întrebuinţat pentru prima oară în sensul de «barbar» faţă de principiile clasice), constituie un tezaur de sfaturi, de judecăţi de cultură şi de informaţii savante, inspirate de tot ceea ce era capabil mediul cultural al secolului al XVI-lea: Rafael a fost iniţiatorul, nu şi redactorul ei.

Ba, mai mult, această *Comunicare*, adîncă mărturie a idealităţii clasice, trebuie să fie considerată demnă de laudă, nu atît pentru că exprimă părerea personală a unui artist, ci pentru că este sinteza poziţiei intelectuale a Romei lui Leon al X-lea, în faţa cultului artei. Rafael aminteşte tot unchiului Ciarla, despre ajutorul pe care i l-a dat Fra Giocondo, în vîrstă de optzeci de ani, dar

încă lucid la minte şi tînăr în descoperirea armoniilor secrete ale arhitecturii: «Sfinţia Săe hotărît să mi-l dea ca tovarăş pentru ca eu să pot învăţa, deoarece este un om cu reputaţie de mare învăţat şi dacă cunoaşte vreun mare secret în arhitectură, eu am să devin, desăvîrşit în această artă». Rafael este conştient de faptul că ştie îndeajuns pentru el în ale arhitecturii, dar recunoaşte şi mărturiseşte necesitatea asimilării valorilor tehnice care sînt de trebuinţă oricărui constructor, pentru ca arhitectura să devină din visul de artă piatră pe piatră, operă clădită.

Dacă ar fi trăit mai mult, Rafael nu ar fi putut poate să se depăşească ca pictor, dar cu siguranţă ne-ar fi lăsat o mai mare mărturie a dragostei sale pentru arhitectură. Trebuie să ne mulţumim cu informaţii incomplete, care sînt încă analizate amănunţit şi trecute prin sită de critică, căci există prea puţine proiecte sigure, şi puţine opere terminate. Printre acestea se află Capela Chigi din Biserica Santa Maria del Popolo din Roma. Armonioasă, bogată în opere de artă, dar mică şi izolată, ea scapă uneori atenţiei vizitatorului; ne vorbeşte însă suficient despre spiritul şi tehnica cu care proiecta Rafael construcţiile: nimic însă nu ne poate face să afirmăm că arhitectura primeşte un nou impuls şi o nouă formă, avem de-a face doar cu o desăvîrşită asimilare a legilor clasice, reînnoite în secolul al XV-lea şi duse în secolul al XVI-lea la punctul cel mai înalt de dezvoltare. Şi iată cum, din cauza acestui spirit, deşi micuţă, Capela are o cupolă elegantă, cilindrică, închisă în partea de sus cu inele suprapuse. Sistemul acesta nu este nou, şi ne amintim că l-am întîlnit la biserica San Bernardino din Urbino, precum şi în alte lucrări de arhitectură atribuite lui Bramante. Capela este circulară, susţinerea fiind rezolvată de patru arcuri semicirculare, care susţin cupola şi ai căror pilaştri dau naştere la nişe în care se găsesc statui. Stil corintic cu ornamente şi despărţituri tipice Renaşterii. Totul este plin de eleganţă, foarte ponderat, soluţionat, ca într-un model ce se propune ca exemplu la şcoală. Atît cît era de ajuns pentru a da titlul de arhitect, în secolul al XVI-lea, unui pictor.

O discuţie preconcepută ne-ar face să-i recunoaştem lui Rafael mai puţine merite, în timp ce şi această activitate artistică îi dă dreptul li titlul de prinţ, pentru că ceea ce contează eşti orientarea sa în politica arhitecturii, căreia i-i dat avînt depăşindu-l prin aceasta pe maestrul său Bramante, preocupat mai degrabă de realizarea fiecărei opere în parte, decît de

problemeb arheologice. Primul care a rămas fermecat d3 această viziune nouă a Romei, viziune care presupunea reconstruirea nu numai a vechei Bazilici a Vaticanului, ci reconsiderarea întregului oraş readus la lumină de vechile glorii, a fost papa Leon al X-lea, predispus la astfel de entuziasme, prin natura şi educaţia sa. Această influenţă a visului lui Rafael de refacere a oraşului a fost subliniată de un scriitor din timpul său, un literat cunoscut sub Leon al X-lea, care a întocmit o relatare asupra admirabilelor acţiuni ale pictorului nostru în domeniile arhitecturii fi arheologiei, Rafael mergînd pînă acolo încît a organizat un oficiu pentru recuperarea operelor antice, care erau desenate cu grijă sau reproduse sub formă de gravuri, aşa cum ar face astăii fotografia, folositor pentru încurajarea studierii lor şi pentru răspîndirea aprecierii vechiului. Martor al programului de lucrări în curs de realizare întreprins de Rafael, ómul de litere Celio Calcagnini scrie: «a atras într-atît admiraţia Pontifului şi a tuturor romanilor, încît este privit ca un om trimis de ceruri pentru a face să revină vechea splendoare a Oraşului Etern. Cercetează vechile sculpturi şi desprinde din ele nu numai forma şi mişcarea, ci şi spiritul principiilor călăuzitoare ale întregii arte. Nesatisfăcut de ceea ce era la Roma, avea desenatori pentru lucrurile antice la Pozzuoli şi în întreaga Italie, chiar şi în Grecia».

Leons al X-lea realiza, priri intermediul lui Rafael şi datorită pasiunii sale pentru antichitatea clasică, un program de opere care inspira culturii viziuni pierdute şi da arhitecturii o nouă strălucire ornamentală, compatibilă cu acel spirit care afirmă *principiile obiective ale întregii arte*.

În acea vreme, lucrurile de arlă erau căutate, iubite şi cunoscute, tot aşa cum sînt astăzi cunoscute lucrurile tehnicii electromecanice care au pătruns pînă şi în minţile copiilor, astfel că este uşor de înţeles cum a stîrnit Rafael entuziasmul unui Papă, a Cardinalilor umanişti, a Regelui, a Ambasadorilor; administratorul construcţiei Bazilicii San Pietro şi al cercetărilor arheologice se manifesta la înălţimea faimei sale de pictor: aceasta este una din calităţile geniului de a deveni întîiul printre oamenii şi lucrurile spre care îşi îndreaptă mintea cu dragoste.

XVI. LEGENDĂ DE DRAGOSTE

Care este scopul artei?

Dacă filosofia ar răspunde la această întrebare, răspunsul v-ar face să

plutiţi în imensa mare a îndoielii. Dacă răspunsul vi-l dă un filosof, adică un om care se iubeşte întotdeauna cu patimă numai pe sine însuşi, în contextul filosofiei sale, veţi căpăta un răspuns care defineşte scopul acelei speciale filosofii. Dar arta îşi va continua drumul ei.

Pentru a şti care este scopul artei trebuie să-i întrebaţi pe artişti, care sînt aşa de concreţi încît vă vor răspunde cu operele lor. Dar dintre artişti, pentru a nu greşi, alegeţi pe cei mai importanţi: trei pentru fiecare secol. Şi dacă secolul în care trăiţi nu s-a sfîrşit, trăiţi pînă cînd îl veţi consuma, pentru ca unei întrebări serioase să-i poată fi dat un răspuns definitiv.

Este necesar ca noi să-l lăsăm pe Rafael să ne spună care este scopul picturii. Care este scopul sculpturii ni-l va spune Michelangelo, tot aşa cum Bramante ne-a spus care este scopul arhitecturii. Leonardo ne va da un răspuns care preţuieşte cît celelalte la un loc, Renaşterea fiind într-adevăr o epocă în care geniile artei sînt cel puţin trei. Care este aşadar răspunsul lui Rafael, pictor prin excelenţă, la întrebarea pe care o carte ca aceasta trebuie să şi-o pună: Care este scopul picturii?

— Şi, deoarece pictura este artă şi una este Arta, care este scopul artei?

Să-l lăsăm pe Rafael să ne răspundă: este un răspuns sigur. Iar acelora care folosesc argumente subtile speculînd faptul că secolele se schimbă şi odată cu ele şi arta, le răspundem că arta figurativă este totdeauna făcută din imagini şi că acestea au dat întotdeauna picturii o esenţă şi o limită. Aceasta a demonstrat-o a zecea şi ultima Muză, care este cinematograful, proces final al artelor figurative: esenţa este imaginea, limita este limbajul.

Un limbaj necunoscut este sau supranatural sau neomenesc.

Arta este un bun al oamenilor şi de aceea limbajul ei izvorăşte din Om şi se adresează oamenilor. Este evident că, datorită situării lor pe trepte inegale de civilizaţie, nu la toţi şi nici tuturor nu le ajunge mesajul artei în mod egal. Iar dintre limbaje, cel al muzicii şi al imaginilor parvin minţii cu mai multă uşurinţă, cu atît mai mult cu cît lumea este pregătită pentru acestea prin activităţile culturii.

Să ne punem, după această premisă, cealaltă întrebare: de ce Rafael a avut un atît de nemijlocit şi de durabil noroc de-a lungul secolelor? Răspunsul este simplu: pentru că limbajul imaginilor rafaeliene este cel mai omenesc în sinteza sentimentelor sale şi coincide cu ideea cea mai universală care există

despre frumuseţe. Există desigur, în lume, un număr restrîns de oameni, cei mai culţi, pe care patruzeci şi mai bine de secole de experienţă, religie şi cultură tind a-i înălţa, unificindu-i într-un ideal comun; şi pe bună dreptate, pentru aceste creaturi inteligente şi conştiente, arta ocupă jilţul care i se cuvine. Acest sector al umanităţii este denumit *omul mediu*. Rafael a atras dintr-o dată omul mediu şi i-a tulburat în mod minunat fantezia. Inc-a multe secole de acum Înainte, această victorie a pictorului va rămîne constantă în Istoria Artei, după Renaştere. Michelangelo ocupă o altă sferă, mai înaltă dar uman mai limitată, aceasta explicînd fie opoziţia scandaloasă care se încearcă, din timp în timp, de către intelectualismul exagerat împotriva picturii lui Rafael, fie considerarea lui Rafael superior unor artişti ca Leonardo şi alţii, care nu-i sînt cu nimic inferiori. Să vedem acum prin ce a sugestionat Rafael atîta pe omul obişnuit. În primul rînd prii formă, prezentînd frumuseţea aşa cum cea mii mare parte a oamenilor o Înţelege şi, apoi, prin conţinut, invitîndu-ne la cele mai Înalte scopuri pe care idealul uman poate să şi-l propună. Care este, aşadar, scopul artei? Contemplarea unui ideal care să invite omul la o autodepăşre optimistă, recunoscîndu-se demn de tot ceea ce îi îngăduie să evadeze din realităţile vulvare şi comune, care îl leagă de zilele sale aspre. Şi deoarece arta proiectează cel mai mult omul în împărăţia spiritului, de la orientul antic oînă în timpurile moderne, arta reprezintă în mod esenţial un fapt interior, fără ca prin acessta să excludă contemplarea naturii ca încîntare a vieţii în expresiile sale cele mai înalte. Arta lui Rafael este o oglindire ideală a vieţii, oglindire ce s-a dovedit capabilă să pătrundă în inima omenească şi impresionînd-o să rămînă acolo. Dacă au existat oameni potrivnici picturii sale, înainte de a se arăta defavorabili acesteia s-au dovedit a fi duşmani ai moralei şi ai tradiţiei, şi din aceste negaţii intelectuale aversiunea pentru Rafael nu a fost decît o consecinţă. Dar nu există măreţie fără contradicţie, contradicţia fiind una din caracteristicile adevăratei măreţii. Un scriitor străin, ager şi pătrunzător, care a scris despre artă în mod ciudat, H. W. Van Loon, reevocînd aceste reacţii, conchide astfel într-o judecată asupra pictorului nostru: «Rafael s-a aflat în nevoia ducerii pînă la capăt a sarcinii de a reproduce scenariul, pe care noua capitală a creştinătăţii trebuia să-l reprezinte, pentru a recuceri imaginaţia maselor».

Noi, în schimb, am văzut că tocmai atunci cînd pictează la Vatican ceea

ce van Loon numeşte «scenariu», Rafael se îndepărtează, în intenţii şi în subiecte, de «mase». Dar o anumită intuiţie a adevărului există în concluzie: «Rafael a făcut ceea ce i s-a spus să facă şi a făcut admirabil de bine». Numai că, trebuie să adăugăm, a făcut-o «admirabil de bine» pentru că el, ascultînd vocile epocii sale, le-a sintetizat prin el însuşi, din geniul său, exprimînd în poezie concretă ceea ce la ceilalţi era o idee vagă, un program de guvernare, o plăcere a intelectului, o necesitate istorică. Astfel că a fost uşor, mai întîi lui Iuliu al II-lea, şi apoi lui Leon al X-lea, să recunoască în viziunile «încăperilor», glorificarea ideală a unei doctrine, care nu era altceva decît datoria politică a Statului pontifical. Iuliu al II-lea, datorită pregătirii sale umaniste, a apreciat bine posibilităţile lui Rafael, în timp ce Leon al X-lea a avut uşoara sarcină de a le consacra în mod definitiv valoarea. Din acest moment, entuziasmul pentru un pictor care dovedeşte atît de bine că ştie să fie de folos ambiţiilor suveranilor, nu mai are limite: cele mai de seamă personalităţi religioase şi politice ale timpului său au auzit vorbindu-se de el, au vrut să-l cunoască îndeaproape, l-au rugat să le fie oaspete şi să-i onoreze cu vreo operă de a sa: un portret, o Madonă, un tablou cu subiect religios, unii mulţumindu-se cu un desen sau numai cu o promisiune. Toţi îl hărţuiesc cu comenzi, prin aceasta fiecare aşteptînd o reflectare a gloriei care deja împodobea fruntea lui Raffaello Sanzio da Urbino. Cînd înghesuiala în atelierul lui devine chinuitoare, Rafael al nostru nu-şi mai ţine cuvîntul şi nu lipsesc nici aceia care, după ce şi-au epuizat promisiunile privind daruri excepţionale şi implorările, trec la ameninţări: unul dintre aceştia a fost ducele Ferrarei. Astfel se explică marele număr de portrete şi de lucrări cu teme religioase, (capodopere pe care doar în parte le-am amintit) ca şi nevoia de a recurge tot mai des la ajutoare, limitarea participării sale numai la desen, la sfaturi şi la retuşări în ceea ce priveşte finisajul; se explică astfel marea răspîndire a stilului său, întrecerea unor pictori foarte buni, ca Sebastiano del Piombo şi Giulio Romano în a-l imita şi de aci, nesiguranţa asupra a numeroase opere care. Iniţial, i-au fost atribuite, apoi considerate ci aparţinînd altora, din nou atribuite lui Rafael, şi iar atribuite altora. Rafael i-a asimilat pe toţi marii artişti ai timpului său şi se aseamănă doar cu sine însuşi, în timp ce ceilalţi, cu excepţia lui Michelangelo, dacă şi-au oprit privirea asupra picturii lui au făcut-o în dauna lor, confundîndu-se pe ei înşişi în pictura lui Rafael. Anevoioasă muncă pentru critică, ce încă şi astăzi se menţine în

nesiguranţă pe tărîmul estetic, nesiguranţa rămînînd uneori pînă în momentul în care ies la suprafaţă elemente pozitive suplimentare, pentru a dovedi supoziţiile.

Foarte puţine ajutoare critice ne oferă scrierile pline de elogii ale artiştiior şi literaţilor din secolul al XVI-lea, pentru că, aşa cum este cunoscut, atunci cînd arta triumfă, critica are o sarcină uşoară, inutilă: spiritul vremii este acela care se manifestă şi care în artă învinge pe deplin. La aceasta ar trebui să reflecteze aceia care îl învinuiesc pe Giorgio Vasari că nu este un critic, în timp ce nici unui critic de artă nu i s-a întîmplat vreodată să trebuiască să vorbească primul, atîta şi atît de bine de artişti aşa de mari. Subtilităţile criticii se nasc abia cînd arta stagnează. Dar critica sau creează din nou opera de artă, stimulînd în mod oportun fantezia noa9tră pentru a o include în universalitatea conştiinţei noastre şi, în acest caz, este ea însăşi aproape poezie, sau este o formă intelectuală parazitară pentru că substituie istoriei artei istoria criticii, adică critica criticii, care poate să trăiască fără să vadă şi să se bucure de tablouri cu proprii ochi.

În schimb, nouă ne place să vorbim de succesul lui. Şi succesul în artă nu este niciodată zadarnic: cauzele lui pot fi şi negative, şi în cazul acesta nu există secol care să îngroape acele succese care fac parte mai mult din istoria gustului, adică a modei, decît a zeiţei Fortuna. În imaginaţia populară, aceasta este chiar o zeiţă sau unul dintre aspectele Providenţei.

Rafael continuă să învingă cu succesul său secolele şi este pe cale să iasă chiar din acest secol al XX-lea, În care materialismul, care îşi găseşte în abstracţionism formula sa cea mai concretă, a încercat marele asalt distrugător al artei clasice. Cu toate acestea, în Muzeele din Roma şi din Florenţa, lumea sănătoasă capătă puteri noi la vederea lui Rafael. Omului sărutat de zeiţa Fortuna, legenda îi este însoţitoare. Dacă Rafael nu ar fi trăit la Roma, în vremuri atît de controlate de istorie, printre oameni care îi erau prieteni sau duşmani, desigur că legenda l-ar fi aşezat pe el, dacă nu arta lui, printre nori. Cu toate acestea, atîta timp cît a trăit, viaţa sa a fost o realitate a cronicii romane; zilele i s-au depănat sub ochii locuitorilor Romei şi îndeosebi a celor din cartierul Trastevere, care l-au văzut străbătînd podurile şi străduţele care duc la Palatele sfinte, spre care se îndreptau şi alte personaje celebre şi ele, foarte populare printre tîrgoveţi şi trasteverini. Realitatea însăşi este

superioară legendei: tînăr, amabil şi senin, iubit de Papă, disputat de Cardinali, de Regi şi de Principese, de Duci şi Ambasadori, stimat şi urmat de un cortegiu de artişti cunoscuţi şi apreciaţi, harnic şi asediat de comenzi, artist fecund şi foarte agreat, era o autoritate civică indiscutabilă ca Administrator al lucrărilor Construcţiilor Bazilicii San Pietro şi al cercetărilor arheologice. Ce se putea spune despre el, care să nu fi fost adevărat sau posibil?

Legendei i-a rămas puţin loc pentru broderia ei, pentru a preamări omul, acolo unde viaţa nu fusese la fel de generoasă ca inima poporului. El avea întreg poporul cu el, iar scriitorii îl numeau «divinul». Dar realitatea a fost în aşa fel, încît pare o legendă: de la vechiul şi uitatul Colbòrdolo la Urbino, de acolo la Perugia, apoi la Florenţa şi, în cele din urmă, pentru totdeauna la Roma, iată etapele unui scurt itinerariu, în scurgerea unor foarte rapizi ani, care au frapat fantezia populară.

Pictorul divin priveşte în faţă infloritoarea Romă, căreia politica lui Iuliu al II-lea i-a redat viaţa, astfel încît Pontificatul lui Leon al Xlea, fără să-i aducă alte măriri s-a resimţit de binefacerile administrative şi artistice. Paolo Giovio atestă că populaţia Romei, în creştere, ajunge sub Leon al X-lea la optzed şi cinci de mii de locuitori, datorită mutării acdlo a oamenilor politici, a multor negustori şi meşteşugari, devenind astfel centrul vieţii italiene şi totodată al civilizaţiei catolice. Caracterul de oraş închis, provincial, bogat în tradiţii şi în obiceiuri locale începe să dispară, datorită tocmai amestecului de oameni care veneau aici din orice parte a creştinătăţii, şi îndeosebi din Franţa, Gernania şi Spania. Odată cu stabilirea unui puternic nucleu de germani şi a unei adevărate colonii spaniole, Roma de atunci începe să se piardă, din ce în ce mai mult, pentru romani, devenind cosmopolită şi într-adevăr catolică. Poporul rezistă de acum asediat în cartierul Trastevere, şi poeţi dialectali celebri precum şi oameni de cultură o prezintă ca romană în curiozităţile lor istorice şi în tradiţiile de cartier, dar această rezistenţă se contura greu deja din secolul’ al XVI-lea. Luigi Gradenigo, în Senatul de atunci, amintea că din 1513 pînă în 1523 «au fost construite zeci de mii de case de către lombarzii care, în urma războaielor, au venit să locuiască acolo». Municipalitatea din Campidoglio decăzuse şi noua populaţie stimulată de comerţ şi de meserii s-a îngrămădit în cartierele Borgo şi Trastevere, aflate la dreapta şi la stînga Vaticanului, care erau mai promiţătoare. Scriitorii acelor timpuri arată că «Roma nu numai că este plină

din nou de locuitori cinstiţi şi înţelepţi, dar este şi reînnoită peste tot, prin minunate, somptuoase şi mari palate, prin locuinţe măreţe, prezentîndu-se în viaţa publică cu mult mai multă splendoare, cu un tineret numeros şi frumos, care încă de la o vîrstă fragedă se înfăţişează cu berete în culori vii, încălţări de catifea, şi urmaţi de mulţi servitori. Femeile se arată cu podoabele lor nu numai cu ocazia sărbătorilor, dar şi în viaţa de ţoale zilele şi în afara casei, apar dichisite şi miiulre, mirosind plăcut a parfum un, în muzică şi dansuri, ca şi cum fiecare din ele ar aştepta, în orice clipă, să devină regină. Pe scurt, Roma se înfăţişează măreaţă, aşa cum n-a mai fost vreodată, de o mie de ani încoace».

Într-o astfel de Romă lumească, care prospera iu jurul Vaticanului, creşte puterea burgheziei, burghezie născută dintr-o masivă strămutare a negustorilor genovezi şi toscani, care datorită norocului înfloritor au rîvnit, aşa cum se întîmplă în toate vremurile, la funcţii ecleziastice şi la împodobirea locuinţelor cu bogăţie şi cu opere de artă. Printre aceştia, cel mai cunoscut este un bancher din Siena, care mult s-a străduit să cîştige titlul de «mare neguţător al creştinătăţii» şi care, trăind în timpul pontificatului lui Leon al X-lea şi al lui Clement al VII-lea, cheltui în stînga şi în dreapta pentru a dobîndi şi meritul de mecenat. Apogeul carierei sale coincise la Roma cu cel al activităţii lui Rafael. E vorba de Agostino Chigi, care a vrut să-l aibă în slujba lui şi a reuşit s-o facă, deoarece puterea lui financiară devenise utilă Sfîntului Scaun prin împrumuturi şi donaţii. Ca atare, nu-i fu greu să facă să fie solicitat chiar de papa Leon al X-lea, pentru o operă la care ţinea foarte mult. Signor Chigi nu era un umanist; era în schimb un excepţional om de afaceri, cu venituri fabuloase şi relaţii în toată lumea. De aceea îi venea uşor să îndrăgească arta, să dea de lucru artiştiior şi să fie generos cu ei. Isteţ din fire, se pricepuse să-şi facă nume bun înconjurîndu-se de arhitecţi şi decoratori care, construind şi pictind pentru el, pe el îl proslăveau.

Mai lipsea Rafael; Sebastiano del Piombo, Timoteo Viti, Giulio Romano, Sodoma, Baldassare Peruzzi ca şi mulţi alţii contribuiau deja la popularitatea lui. În primii ani după 1500, messer Agostino Chigi pusese să i se ridice pe malul Tibrului, la Longara, nu prea departe de San; Pietro, o vilă după proiectul lui Peruzzi şi voia să fie cea mai frumoasă şi cea mai măreaţă din Roma. Afacerile pe care le trata *tu* personalităţi italiene şi străine, îl obligau să ofrre ospitalitate, să creeze o atmosferă de încredere propice simpatilor spontane în

cadrul recepţiilor şi banchetelor. Acestea, mai ales, erau proverbiale în cronicile timpului, deoarece la ele participau înalţi demnitari civili sau ecleziastici, ambasidori, artişti şi doamne respectabile sau celebrităţi în materie de frumuseţe. Vila lui Agostino Ch.gi, astăzi vila Farnesina, deoarece după 1580 a aparţinut familiei Farnese, a cunoscut zile dem.ie de o mie şi una de nopţi: la un banchet răn.as de pomină, numeroasele feluri de mîncare au fost servite în farfurii şi veselă de argint care, cupă fiecare fel erau, rînd pe rînd, aruncate afară, în valurile Tibrului, în aclamaţiile şi uimirea celor de faţă. În timpul nopţii, servitorii trasera din apă plasele, întinse mai înainte în secret, cu toată vesela, pe deasupra şi spălată. Episodul este edificator pentru personalitatea acestui Signcre. Este clar de ce Chigi îl preferă pe Rafael lui Michelangelo, şi de ce l-a solicitat atît de stăruitor, pentru opere care să fie în ton cu măreţia vilei de pe malul Tibrului – în afara lucrărilor religioase, după cum am văzut în fapela bisericii Santa Maria del Popolo, în care patru Sibile sînt pictate de mîna lui (1514). Omul de lume, generos şi impetuos, investi pe Rafael cu această sarcină, fără a-l putea sustrage pe de-a-ntregul de la truda lui din ultimele «încăperi» ale Vaticanului; dar, de fapt, treptat-treptat, Rafael a fost îndepărtat de la opera aceea şi, fiind înlocuit de ajutoarele sale, aşa cum am mai văzut, a putut să lucreze acolo numai într-o oarecare măsură în linişte pînă în 1513. În 1514, Rafael lucrează deja la vila Farnesina, căutînd aici o altă lume poetică şi alte surse de inspiraţie.

S-o spunem din capul locului: după frescele din «încăperi», făcute de mîna lui, după portretele şi Madonele *San Sisto* şi *dellß Seggiola*, nici chiar decorarea Farnesinei nu mări cu mult faima pictorului din Urbino. Dacă n-ar fi fost Rafael, aceste «Încăperi» profane ar fi şi mai puţin cunoscute. Le ştiu însă cunoscătorii, intelectualii pasionaţi, cercetătorii. Poporul le ignoră, vreau să spun că Însuşi poporul din Roma sau studenţii, nu se deranjează să se ducă să vadă *Galatea*. E curios că e aşa, dar aşa e.

(Iu toate acestea, un geniu tipic al Renaşterii trebuia neapărat să-şi arate şi faţeta aceasta, întregul Cinquecento, atît în literatură cît şi în artele plastice, are aceste două aspecte esenţiale ale Umanismului. Cultura nu este păgînă, nu a existat niciodată o întoarcere la păgînism, ci o revenire a studiilor la înţelegerea idealurilor clasice. Omul Renaşterii caută un echilibru în viaţă şi, pentru a se bucura de ea, aşa cum face Agostino Chigi, nu simte nevoia să

nege valorile religioase şi să nu le mărturisească, chiar personal, din punct de vedere social, prin construirea de biserici şi capele. Acest echilibru reclamă în arta profană o anumită seninătate clasică, chiar greacă, seninătate care nu-şi face un ideal de viaţă din lumea mitică a păgînătăţii, ci o poveste desfătătoare, ornament al unei culturi care şi astăzi încă, în Italia, constituie o îndatorire a civilizaţiei noastre.

În sfîrşit, artele plastice se înnoiseră şi printr-un studiu mai sever al perspectivei şi al anatomiei. *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo îi impune în primul rînd artistului să înveţe înainte de toate ceea ce e necesar «pentru măsura oricărui lucru» şi, deoarece metrul pentru oricare frumuseţe este omul, dimensiunea trupurilor şi deci anatomia şi studiul nudului devin sinceritatea expresiei în plastică. Într-o epocă atît de bogată în imaginaţie, studiul este totuşi numai un mijloc care procură poeţilor capacitatea de a depăna poveştiie cele mai frumoase. Şi în Cinquecento, toate basmele antichităţii reînvie, reclamate de studii şi de gustul pentru ele. Are deci loc o întîlnire firească între ceea ce am numi necesităţile tehnice ale şcolii de artă şi gustul pentru povestire.

Rafael pictase încă din coplărie *Cele Trei Graţii*, deoarece, şi în Quattrocerto aceea era, ca să zicem aşa, piatra de încercare a maturităţii plastice. Acum, Agostino Chigi 11 recheamă la basme şi la mituri, şi este într-acevăr cel mai indicat s-o facă.

Pînă în momentul acela, Rafael pictase aproape exclusiv opere religioase. Pede altă parte, Michelangelo îi demonstrase în *Bdta* capelei Sixtine, la ce limite de frumuseţe interioară se putea ajunge atunci cînd arhitectura corpului omenesc era pusă în serviciul conceptului religios despre viaţă. Cine putea îndrăzni oare să meargă mai departe în direcţia aceea? Geniul lui Rafael o intuia şi, ca asimilator atent ce era, îşi însuşi şi el o mai mare forţă în construirea figurilor. Mai era o cale, iar perfecţiunea acesteia o dovedise Botticelli, artist tipic, la care se pot observa cele două chipuri ale Renaşterii: unul care ridică privirea spre cer şi spre sfinţi, şi altul ca? e admiră frumuseţea naturii. Cu toate că Rafael se lăsa călăuzit de steaua lui şi nu se abătea, cum zice Dante, «ca cel ce credincios rămîne stelei sale», de la lumea sa poetică, imprimată de educaţia umbriană, totuşi, ca toţi ceilalţi artişti de valoare dăduse dovadă; de dragoste pentru studiul anatomiei (trebuie să fii pictor sau sculptor

ca să înţelegi necesitatea şi frumuseţea unui astfel de studiu); şi dovedise că-i şi plăcea, ca oricărui artist al Renaşterii, să-şi arate îndemînarea în această direcţie fundamentală a valorilor picturale. Bolta din *Stanza della Segnatura* li oferi prilejul să-şi arate încă o dată capacitatea în direcţia aceasta; în afara celor patru tondo-uri din jurul stemei papale şi care reprezintă alegoriile *Teologiei*, *Filosofiei*, *Justiţiei* şi *Poeziei*, în cele patru patrulatere corespunzătoare unghiurilor ascuţite ale boitei sus-amintite, se văd: *Astronomia*, *Judecata lui Solomon*, *Giudizio di Mida* (Judecata lui Midas) şi *Adam şi Eva*; aceste ultime trei fresce îi dau ocazia lui Rafael să-şi reafirme cunoaşterea anatomică şi estetică a nudului faţă de artiştii care lucrează la Vatican şi care, în primul moment, aveau dreptate să se simtă şocaţi de năvala sa neaşteptată într-un domeniu al artei care părea că le aparţine numai lor; printre aceştia se numărau maeştri ca Perugino, Sodoma şi Lorenzo Lotto. Mai ales în fresca *Adam* şi *Eva*, Rafael face dovada unei opere de adevărată perfecţiune formală şi cromatică. Eva, cu excepţia unei mîini puţin cam plinuţe, ne arată că Venera din vechea Grecie este înveselită de o rază de viaţă interioară. Pictorii pe care tînărul Rafael îi detronase, recunoscură superioritatea geniului său. Acum nu mai este vorba despre asta; de acum încolo, pictorul din Urbino e de nediscutat, culmea pe care s-a ridicat este considerată de neajuns de către aceia care, în prima clipă, aveau dreptate să-l discute. Despre altceva se vorbeşte acum: se schimbă tema, fiindcă vila lui Agostino Chigi nu este un lăcaş sfînt, ci casa ospitalieră a unui domn, căruia îi place compania cultă şi veselă şi banchetele somptuoase şi răsunătoare. Nu ştim dacă a remarcat cineva că, fie pentru că imaginaţia sa nu era spontan îndreptată către temele mitologice, fie pentru că voia să se justifice în proprii lui ochi, Rafael şi-a ales subiecte atît de cintate în literatură încît, în Cinquecento erau incluse în patrimoniul comun al culturii. Prima frescă este dedicată legendei nimfei *Galateea*, pictată în 1513, după, sau în acelaşi timp cu *Miracolul de la Bolsena*.

Iată despre ce este vorba: dacă de la Rafael ne-ar fi rămas numai decorarea Farnesinei, noi n-am putea vorbi despre el ca despre un geniu, altminteri în această categorie ar trebui să intre şi Sebastiano del Piombo şi Angelo Tori zis îl Bronzino; primul, de o asemenea valoare, încît lui i-au fost

atribuite opere care, poate, sînt ale lui Rafael şi care, în urina, nu i-au mai fost atribuite lui, ca de pildă *Suonatore di violino* (Violonistul) – Paris; al doilea, care în reprezentările de figuri feminine posedă o graţie şi o delicateţe de sentiment estetic deosebit de rafinat. Valoarea în sine a *Galateei* este mare. Compoziţia reprezintă pe Venus plutind pe o mare liniştită, într-o scoică dusă de doi delfini: vălu său umflat de vînt şi poziţia în echilibru pe soica uşoară, justifică atitudinea pe cît de graţioasi pe atît de pudică a zeiţei. În jur – o învălmăşbală zglobie de Nereide şi Tritoni, ce îşi răpesc iubitele cu ajutorul unor amoraşi înaripaţi care intră în ritmul acţiunii, umplînd golurile. Ce. De pe cer îşi îndreaptă săgeţile spre Galateea *i* urmăresc să atragă atenţia asupra ei, protagonistă învinsă şi învingătoare în acelaşi timp. Îrtr-un colţ, printre nori, se iveşte capul şi aripioara unui al cincilea înger care cercetează cu atenţie cursul învălmăşelii, gata să furnizeze săgeţi învingătoare: e o scenetă care te face să surîzi, subliniind astfel spiritul superficial în care a fost relatată povestea. Un subiect frumos, fără îndoială, plin ie fantezie, de culori armonioase, delicate, şi plin de farmec, demn de Rafael în fiecare detaliu, dar care, pe cît mi se pare mie, nu îl egalează în perioadele lui cele mai bune. Şi atunci? Se explică entuziasmul multor critici şi din două motive: deoarece exprimă foarte bine unul din aspectele libertăţii de compoziţie pe care tema din Cinquecento şi-o îngăduie, cu moderată fantezie şi, rămînînd în limitele seninătăţii poetice; se pare într-adevăr că Rafael şi-a dat seama că nu poate fi în acelaşi timp catolic la Vatican şi păgîn în vila lui messer Chigi, demonstrînd astfel că vîna sa artistică îi poate permite să se îndrepte în oricare direcţie, fără să se trădeze pe sine însuşi; celălalt motiv este că basmul cucereşte spectatorul mult mai uşor decît subiectul atît de sever, din *Disputa Sfintei Taine* sau din *Şcoala din Atena*. Desigur, Angelo Poliziano, găseşte în triumful Galateei, cea mai bună ilustraţie pentru ale sale «Stanze» în cinstea turnirului dedicat lui Giuliano de'Medici. Noi, personal, îndrăznim să preferăm acestor rime ocazionale locul din vila Farnesina, în care., ca să formulăm o părere, ne-am oprit atît de mult. Şi mai sărbătoresc, primitor şi surprinzător, trebuia să fie porticul ospitalier cu arcurile deschise de-a dreptul spre grădină şi în care Rafael ilustrează La *Favola di Psiche* (Povestea lui Psyche). În secolul al XVI-lea, o astfel de povestire devenise aproape populară, datorită traducerii libere a unui roman scris de Agnolo Fiorenzuola după *Metamorfoze*, *Măgarul de aur*, al scriitorului latin

Apuleius.

Poeţi şi artişti se inspiră pe larg din această fermecătoare poveste de dragoste. Iat-o: un rege avea trei fete frumoase; cele mai şirete şi mai viclene îşi găsiră repede doi regi cu care se măritară; cea de a treia, mult mai frumoasă dar şi mai naivă, rămase singură. Este atît de frumoasă că oamenii, luînd-o drept Venus, sînt cuprinşi de o teamă superstiţioasă şi i se închină mai curînd cu admiraţie decît cu dragoste. Zeiţa Venus se mîniază şi îl trimite pe fiul ei, Amor, să-i aducă preafrumoasei Psyche un monstru care s-o răpească şi s-o ţină numai pentru el. În schimb, cel care se îndrăgosteşte e chiar Amor, care, ca să păstreze taina, se duce s-o întîlnească într-un castel fermecat unde a fost răpită de Zephyrus. Psyche este fericită, dar nu-l va vedea niciodată la faţă pe Amor, deoarece îl va putea întîlni numai noaptea, pe întuneric. Surorile perfide şi invidioase reuşesc s-o convingă că e vorba cu adevărat de un monstru, care la momentul oportun o va înghiţi. Să-l ucidă! Dar noaptea, cînd Psyche aprinde lampa, vede că soţul ei este frumos ca un zeu; mîna îi tremură, uleiul se varsă din opaiţ opărindu-l, iar el, trezindu-se, dispare. Psyche este iar singură şi urîtă de Venus mai mult ca oricînd. Dar pînă la sfîrşit, Amor se va adresa chiar lui Zeus care, împreună cu consiliul zeilor, celebrează cu fast nunta în Olimp. Această legendă este plină de momente poetice şi de episoade care oferă mijloace imaginaţiei şi priceperii artiştiior de a se exersa în temele nudului imitînd, mai ales în Renaştere, neîntrecuta lecţie a Greciei antice. Rafael se apucă de treabă. Cum a plănuit şi cum a rezolvat decorarea? Mai mult decît desfăşurarea episodică a mitului, care l-ar fi determinat să împartă în scene diferitele momente ale încîntătoarei întîmplări, pictorul noitru, care, printre numeroşii admiratori ai suprenului decorator al Sixtinei, avea destui invidiosi şi detractori, ţinu să demonstreze că nicio temè nu-i era refuzată penelului său, chiar dacă era străină de istoria religiei şi că era capabil să creeze imagini care să se poată lua la întrecere cu olimpica frumuseţe a Venerelor greceşti.

Că acest firesc orgoliu de artist se ivise în mintea lui Rafael, o dovedeşte reacţii sa la elogiile pe care magnificul său adulator, Baldassarre Castiglione, le aducea *Galateei* într-o scrisoare din 1514. «Cu Galateea – răspunse Rafael – m-aş socoti un mare maestru dacă ar exista măcar de jumătate din lucrurile pe care domnia voastră mi le scrie». N-a reieşit că Rafael dovedea o falsă

modestie: geniul este întotdeauna conştient de valoarea sa; nu are nevoie nici s-o exagereze, nici s-o diminueze; Castiglione ţinea însă la Rafael şi avea motive de laudă precum şi alts motive ca să se simtă cucerit de povestea frumoasei Galateea. Rafael pune însă punctul pe i: dacă ar fi adevărate frumuseţile descoperite de magnificul său prieten, el s-ar considera un e mare maestru al Galateei». Dar nu este aşa. Dorise aceasta: putuse să urce foarte sus dînd atîta graţie acelui nud încît să-l transforme în frumuseţe pură, nu simplă goliciune, dar el, mai mult decît Castiglione, ştia că avea motive să fie nemulţumit; şi aceasta o spune în aceeaşi scrisoare: «şi o spun, ca să pictez o femeie frumoasă ar trebui să văd mai multe femei frumoase (Rafael îi întoarce cu subtilitate adulaţia) cu condiţia ca domnia voastră să fie cu mine pentru a alege ceea ce este mai bun. Dar, din lipsă de judecători pricepuţi şi de femei frumoase, mă mulţumesc cu cîte o idee, care îmi vine în minte».

Ni se pare deci clar că Rafael, în lipsă de modele care să corespundă concepţiei sale ideale despre frumuseţe, educat de studiul şi de admiraţia pentru modelele greceşti, se servea de imagini care, prin forţa exerciţiului, deveniseră de acum ca şi înnăscute în închipuirea sa,

Mai tìrziu, în decorarca porticului, încearcă sa so depăşească: subiectul era tot frumos, poate găsise şi un model frumos şi, dacă ar fi să dăm crezare cîtorva informaţii nesigure, modelul fu dus pe schelă pentru a-i poza pe viu. Într-adevăr, ochiul expert al criticilor mai sensibili, vede în nuduri această supremă sforţare de a căuta o frumuseţe feminină ideală. Dintre cele patru fresce de pe portic, *Venere e Amore* (Venus şi Amor), *Venere sul carro* (Venus în carul triumfal), *Mercurio e Psiche* (Mercur şi Psyche) şi *Cele Trei Graţii*, cea mai bună este aceasta din urmă: acelaşi model în trei poze diverse, dintre care una, cea din prim plan, are umeri splendid coloraţi în trandafiriu, sugerîndu-ţi prin delicateţea formei pe cei ai Paolinei Bonaparte din *Venere vincitrice* (Venus învingătoare) a lui Canova. Aici, în schimb, o gambă e lipsită de graţie în formă şi, în mod cert, nu face epocă în istoria nudului estetic. Capodopera, cînd este capodoperă, nu admite asemenea observaţii sau îndoieli care ar echivala cu o scădere, chiar şi pentru o clipă, a inspiraţiei. Cert este că impresia de ansamblu a acelor figuri senine şi distinse, de culoare trandafirie printre verdele ghirlandelor, urmărea ca, atunci cînd venea din grădină, oaspetele să fie transpus într-o atmosferă de vrajă şi vis. Astăzi, impresia

aceasta scade, pentru că arcurile porticului au fost închise cu geamuri, pentru a se proteja acele celebre fresce de umezeala din aer. Dar altceva este sentimentul elevat cu care Rafael a dezvoltat subiectul, lăsînd la o parte din mitul lui Eros acele episoade care ar fi satisfăcut curiozitatea minţilor mai înclinate către chemările simţurilor; altceva este eleganţa distinsă şi plăcută pe care Rafael o punea în orice lucru ca şi impresia că populase grădina lui messer Agostino cu un vis plin de dezmierdări pentru oaspeţii voioşi şi înveseliţi de primirea pompoasă ce le-o făcea; altceva este să reuşim să reconstituim cu închipuirea noastră acele timpuri şi să reevocăm o lume care, prin legăturile cu cultura noastră ne este mereu dragă; altceva este, în fine, să nu înţelegi că duşmanii lui Rafael, începînd cu Sebastiano del Piombo (colerist care îl învăţase pe vremea aceea şi pe Rafad, şi pe care Michelangelo îl ajuta corectîndi-i sau procurîndu-i desene) nu aveau destule motive să judece defavorabil cea mai fermecăloare ornamentare a legendei lui Psyche. Să re gîndim o clipă la arhitectura extraordinar de armonioasă, genială şi plină de autoritate cu care Michelangelo rezolvase ornamentarea *boitei* dii capela Sixtină şi să vedem dacă, făcînd o comparaţie, nu avea o oarccare dreptate Leonardo îl Sellaio, cînd îl înştiinţa pe Michelangelo: «E goală bolta lui Agostino Chigi; o adevărată ruşine pentru un mare maestru, mai rău ca (ea mai de rînd odaie dintr-un palat, atît...». Sentinţa e gravă: «O adevărată ruşine 1». Este în scrisoarea aceasta, un atît intenţia de a-l ponegri pe Rafael, cît aceea de a nu-i ierta faptul de a fi coborît de la înălţimile absolute atinse în primele «încăperi» şi în cele mai reuşite Madons, niciodată puse în discuţie de către contemporani, la poemul minor de la Farnesina. Dacă Rafael ar fi reuşit să egaleze seninătatea zeiţelor Greciei antice, fie chiar imprimîndu-i aerul vesel specific Renaşterii, n-am mai fi citat ieşirea lui Leonardo îl Sellaio. Cert este, şi asta nu se poate tăgădui, că Rafael n-a urcat vreo treaptă în plus spre Oii mp prin serviciul făcut marelui bancher al creştinătăţii; dar nici n-a coborît sub propriul său nivel, ca legenda Fornarinei, modelul de care poate s-a folosit, nu pentru Gala*teea ci,* pare-se, pentru mitul din Vene*re e Psiche (Ve*nus şi Psyche). Oamenii din cartierul Trastevere, şezînd în zilele frumoase, care la Roma sînt multe, pe malurile Tibrului sau pe pragul casei, îl vedeau pe divinul Rafael făcînd naveta între Palatul Papei şi Palatul lui messer Chigi, se lăudau cu el ca şi cu propria lor onoare şi scorneau pe socoteala lui cîte în lună şi în stele, cu exagerarea

firească cu care poporul colorează anecdota. După ce, aşa cum am spus, căutase în zadar modele cînd pictase Gala*teea, dar* apoi fu mai norocos: este vorba, se pare, de Margherita Luti, fiica brutarului Francesco Luti din Siena şi care locuia în Trastevere. Margherita, zisă brutăriţa, fi[6]indcă era mezina brutarului, era vestită în toată mahalaua pentru frumuseţea ei. Locuia ceva mai încolo de podul Sixtus, pe lîngă Santa Dorotea, într-o căsuţă cu un etaj pe care tradiţia o arată şi astăzi curioşilor. Pe vremea aceea, în spate şi pe lîngă casă, exista o grădină împrejmuită cu un zid scund. Fie că trecea din întîmplare, fie că venise mînat de dorinţa de a găsi modele conforme cu acea «cîte o idee» din mintea lui, Rafael, înălţîndu-şi capul peste zid, o văzu într-o zi pe frumoasa Margherita spălîndu-se pe picioare lîngă fîntînă şi fu izbit de frumuseţea ei. O luă ca model şi se îndrăgosti de ea, pe cît se povesteşte.

Se putea oare ca gura mahalalei – şi cine cunoaşte ca mine Trasteverul o ştie bine – la început curioasă, pe urmă bîrfitoare şi invidioasă, să renunţe la presărarea romanului cu floricele, dincolo de limitele adevărului? După mulţi ani de la moartea lui Rafael Sanzio, Giorgio Vasari (istorie care nu întotdeauna îşi controlează datele, ce uneori sînt sau nesigure sau false) culese aceste informaţii şi astfel s-a născut legenda. Poporul nu iartă; vrea ca cei mari, atunci cînd îi preamăreşte, să semene cu oamenii de rînd şi în ei să-şi regăsească propriile lui cusururi. Dar cu Rafael nu este aşa. Dar dacă există faptul, este adevărat şi că nu avem nicio mărturie istorică privind pe Fornarina, nici înainte, nici după moartea sa. După tardiva informaţie a lui Vasari, legenda luă proporţii. Astfel, începu să capete credit presupunerea că pictorul nostru ar fi murit prematur din cauza exceselor erotice. Povestea asta are priză la popor, deoarece poporului îi plac poveştiie de dragoste, dar noi am văzut că Rafael, în timp ce picta la Farnesina, se ocupa totodată şi de alte opere, mai importante şi mai vestite, comandate de Papa sau de alţi particiliari. Activitatea lui creştea! şi se intensifica, iar cine ştie ce chin şi ce trudă sere arta, marca şi adevărata artă – aceea care 11 făcea pe Michelangelo să spună că nu se însoa'ă fiindcă «arta îi era destul şi prea destul nevastă» – ştie că nu se poate împăca o patimă degradantă cu cele peste treizeci de capodopere cari au înflorit din poezia lui Rafael în această jerioadă. Foarte bine rezumă părerea ce se poa: e emite asupra acestui episod, mai mult decît secundar în viaţa

6 Fornarina, în lb. italiană (N. trad.).

pictorului nostru, G. Calvi, în lucrarea sa despre Rafael (1920), afirmînd că: «Fernarina, această fiinţă stranie, aproape misterioasă, a strînit în toate epocile o curioasă lăcomie de căutări şi cercetări, pînă într-atît încît, arunci cînd nu a fost posibil să se producă documente potrivite pentru a o identifica, s-au irventat legende, basme şi romane neverosimile sau puerile, uneori chiar vulgare şi abjecte».

Există o lucrare foarte lăudată un portret de femeie, un bust seminud, aducînd a portret de model, cu o brăţară pe care scrie *Raphael Urbinas*, şi despre care se crede că ar fi chiar al Fornarinei. Operă picturală cu un colorit extraordinar, dar care are totuşi o expresie uşor vulgară, de senzualitate reţinută, frumoasă dar lipsită de farmec, care a făcut să se nască, cu oarecare insistenţă, îndoiala că ar aparţine lui Rafael. Nu este totuşi uşor să i-o conteşti; după mine este a lui Rafael; şi este un portret. Mai uşor e s-o confrunţi cu portretul intitulat *Femeia voalată* şi să constaţi că acesta emană o atmosferă de adîncă poezie în ceea ce priveşte compoziţia, tipul de frumuseţe sau delicata armonie a culorilor; şi în privinţa acestui portret, unii s-au gîndit la Fornarina, deoarece tipul acesta, caracteristic lui Rafael, se repetă şi este într-adevăr fermecător. Dar în *Femeia voalată* totul, culoare, desen, expresie, poartă amprenta unei profunde nobleţi, în timp ce în *Fornarina* există ceva care nu place. S-au descoperit pe dosul uneia din schiţele pentru *Disputa Sfintei Taine*, cîteva încercări poetice aparţinind lui Rafael: versuri şi rime neconcludente, încercări de sonete cu caracter erotic, de care e plină poezia din Cinquecento ca şi caietele... elevilor din toate timpurile. Dar oare care artist cult nu s-a apucat să scrie versuri de dragoste într-o perioadă literară în care versificarea era arta cea mai uşoară? Totuşi, Rafael n-a izbutit, iar cele cîteva versuri tratează obişnuita temă a dragostei faţă de iubită, fără să putem depista o dedicaţie şi cu atît mai puţin figura unei Margarete sau Fornarine oarecare. Ce se putea pretinde în plus sau în minus, în Cinquecento, sub Leon al X-lea, de la un pictor care trăia numai din artă şi care se văita că pentru a picta o femeie frumoasă ar fi trebuit să găsească multe femei frumoase, în timp ce era lipsă şi de judecători pricepuţi şi de femei frumoase? Legenda, deci, nici nu poate fi contestată în întregime şi nici, în ciuda insistenţei ei, nu poate să capete conturul unui episod istoric demn de apreciere în viaţa şi arta unui geniu. Rafael nu voia să se căsătorească. S-a gîndit, în schimb, să-i

găsească soţie un prieten al său, renumitul prelat umanist Bernardo Dovizi, zis cardinalul Bibbiena; acesta era un diplomat al lui Leon al X-lea, care tocmai în perioada respectivă făcuse să se vorbească despre el în legătură cu o comedie nu prea cizelată şi care fusese reprezentată pentru prima oară la Urbino, la 16 februarie 1513. Piesa se numea Cala*ndra (Ci*ocîrlia). Legenda ne vorbeşte de această grijă a lui Bibbiena, care, pe cît se zice, preocupat de pasiunea lui Rafael pentru brutăriţă, se gîndi... să-l însoare cu nepoata sa, Maria Bibbiena, o fiinţă blajină şi gingaşă, cu buclele ca aurul. Acesta este contrastul pe care s-a făcut stăpînă legenda. Filmul e*ste bi*ne adus din condei: de o parte bruna din popor, cu ochi negri şi focoşi, care nu-i iartă lui Rafael faptul că o scosese din umilul cuib părintesc şi o dusese printre onorurile de la palatul lui messer Chigi; de cealată, delicata şi blonda patriciană, cu ochii ca seninul cerului care, l'ăurindu-şi visuri şi tot aşteptind se topeşte ca luminarea.

Şi episodul acesta are un giăunle de adevăr. Fapt ee reiese din insistenţele Îii Bibbiena pe lîngă un artist celebru, bogat, îndrăgit de Papă şi de toată lumea, şi eu care, deci, merită să te înrudeşti; mai reiese din aluzia lui Vasari la speranţa lui Rafael de a fi făcut cardind, lucru deloc rar în acele timpuri pentru un artist merituos al Bisericii; şi mai ales, reiese din confidenţele epistolare pe care acelaşi Rafael le făcea, de obicei, unchiului Ciarla, descriind-o pe Maria Bibbiena ca pe o copilă «de neam şi cu trei mii de scuzi ca zestre».

E duios cînd vorbeşte de ea şi o dezmiardă cu două cuvinte care definesc blîadeţea şi gingăşia plină de farmec a acestei fete: e toporaş frumos». Cu toate acestea, în afară de duioşie şi bună dispoziţie, Rafael nu dă dovadă de alte sentimente, aşa încît unchiul Berr. Ardo Bibbiena îi pomeneşte din nou despre căsătorie, îi cere şi stăruie pînă la constrìngere, să fixeze o dată; peste trei ani... de ce tot tărăgăna? Un alt mister – tocmai acela care ajută la înfloriturile legendei: brutăriţa care îl ţinea legat de ea. Dar, după ce se Împlini sorocul şi Bibbiena reveni cu insistenţele, tocmai cînd se aştepta mai puţin, după cum insinuează Vasari, se făcură strigările iar nunta fu fixată pentru primăvara următoare al cărui sfîrşit, însă, Rafael nu-l va mai apuca.

Maria Bibbiena, floarea modestă care, în aşteptare se consumase ca o candelă, se ofili pe neaşteptate şi se stinse. Nimeni nu va putea spune niciodată, dat fiind că Rafael nu s-a spovedit nimănui, cîte chinuri, remuşcări sau păreri de rău vor fi bîntuit sufletul artistului. Dacă n-am trăi într-o epocă

istoric determinată, nunta aceasta, cu neputinţă de realizat pe pământ, care în ajun este îngheţată de aripa morţii, în timp ce pentru amîndoi viaţa era încă un vis şi o certitudine, ar fi dat loc unui mit nu mai puţin fantastic ca cel al lui Amor şi Psyche, aşa cum se născuse dintr-o anumită idee în mintea lui Rafael.

Dar există o lespede în Pantheon, lîngă mormîntul lui Rafael, care pomeneşte pe Maria Bibbiena, «frumosul toporaş», care visa la nuntă iar în schimb a văzut venind pe neaşteptate Moartea.

Măriei i se păru prea nemiloasă şi voi să i se opună, dar pe urmă cedă, fiindcă un secret minunat îi fu fluturat la ureche: peste o sută de zile veţi fi uniţi pentru totdeauna. Surîse şi închise ochii. Doar aşa reuşea să nu se mai despartă de divinul pictor, acolo sub cupola frumoasă în care generaţiile următoare o vor regăsi, aşa cum am întîlnit-o noi, printr-o stranie răzbunare a istoriei.

XVII. POETUL CREŞTIN

Cei care nu l-au urmărit pe Rafael în lungul său drum, parcurs cu rapiditatea unui meteor, ar putea crede că a dispărut înainte de vreme, ca şi cum timpul ar putea păgubi cu ceva pe om sau pe artist. «Divinul o nostru pictor, după ultima tuşă la *Madonna Sistina*, pentru a treia oară avusese posibilitatea să atingă culmi tot mai înalte: prima la Perugia, apoi la Florenţa şi, în sfîrşit, la Roma; a trăit, ca să spunem aşa, de trei ori, de trei ori ca mare pictor, iar la Roma sublim printre genii.

S-ar putea trage următoarea concluzie: aşa cum Sfîntul Toma din Aquino dăduse lumii un Aristotel creştin, tot aşa Rafael transformase Venerele Greciei antice în creştine. Primul pusese temelia de granit a doctrinei catolice, al doilea crease în artă un chip acceptat de toată creştinătatea. Un examen al portretisticii din şcoala de la Roma, privitor la figurile feminine în comparaţie cu cele greceşti, scoate în evidenţă superioritatea artiştiior din Roma în aprofundarea psihologică a portretului care, în Grecia, în schimb, nu reuşeşte să se elibereze de formulele de perfecţiune ideală; iar Rafael este tocmai cel care, mergînd mai departe pe calea deschisă de şcoala de la Roma, mută idealul de frumuseţe feminină. Acesta este, poate, cel mai mare merit şi toată cheia succesului lui Rafael.

Şi totuşi, după *Madonna Sistina*, numărul lucrărilor duse la capăt de el

trece de douăzeci şi cinci: *Povestea lui Psyche*, desenele pentru *Arazzi* (Tapiserii), cele 52 subiecte ale aşa-zisei *Bibbia di Raffaello* (Biblia lui Rafael), destinate Logiilor, toate sînt de o vastitate care, în ciuda tuturor ajutoarelor, lasă se se întrevadă cît de intensă era truda lui personală, la care era constrîns fie de propriul său elan, fie de pretenţiile iluştrilor şi autoritarilor săi protectori. Viaţa omului nu este eternă, dar Rafael trăieşte şi tot mai pictează, chiar peste puterile sale. Totuşi, aşa cum s-a întîmplat cu Michelangelo şi cu Leonardo, într-o viaţă mai lungă, nici el nu este un supravieţuitor, deoarece operele lui sînt întotdeauna iluminate de razele geniului, pînă în ultima seară.

Ultima «încăpere», numită a *Încendiului*, care cuprinde *Încendiul din Borgo Vecchio* despre care am vorbit, *Coronazione di Carlo Magno* (încoronarea lui Carol cel Mare), *Giuramento di Leone III* (Jurămîntul lui Leon al III-lea) şi *Battaglia d'Ostia* (Bătălia de la Ostia), nu este decît parţial pictată de el. Nu numai datorită modului în care sînt executate, ci şi datorită compoziţiei, se fac atribuiri de detalii lui Giulio Romano, plus executarea lui Penni şi, pare-se, a lui Perin del Vaga; *Ritratto di Leone X* (Portretul lui Leon al X-lea), cu cardinalii Medici şi Rossi (Galeria Pitti din Florenţa) este o altă mult lăudată capodoperă, la care ne-am referit deja, ca şi acel energic şi dramatic portret al celor doi prieteni, Navagero şi Beazzano, pictaţi faţă în faţă, în acelaşi tablou.

Nu mai puţin lăudate, dar mai puţin cunoscute sînt *Tapiseriile*. Dacă toată opera lui Rafael ar fi distrusă, iar noi ne-am găsi doar în faţa acestor tapiserii, sau, mai degrabă, în faţa cartoanelor ori a desenelor cu părţi puse în lumină prin culori, propriu-zise tempere şi deci, propriu-zis mari tablouri, dacă, repet, ne-am găsi în faţa acestora, tot am putea scrie un volum prin care am face ca lumea să simtă nostalgia geniului său. Geniul nu este niciodată obosit: iacă îşi deschide sufletul, din mîinile sale curge aurul poeziei. Aceasta este noua pagină din viaţa lui Rafael.

Să nu uităm că Leon al X-lea este un Medici şi că, spre deosebire de Iuliu al II-lea, preferă să înfrumuseţeze casele construite decît pe cele de construit. E firesc deci proiectul său de a împodobi partea de jos a Capelei Sixline cu tapiserii, încredinţîndu-i planul lui Rafael. Era susţinut în intenţia aceasta de siguranţa că va uimi cîte puţin în fiecare zi vesela Curte de artişti şi literaţi care îl înconjura în timpul audienţelor, la academii sau chiar la marile alaiuri de vînătoare, după care Giovanni de' Medici era pasionat încă din tinereţe. Rafael

a acceptat şi, fără îndoială, era încîntat ca ştirea să zboare prin Roma. Dusă din casă în casă de către curtenii fericiţi să prindă orice ocazie ca să laude nestăpînita nerăbdare a lui Leon al X-lea de a face lucruri frumoase. De aceea, Rafael s-a străduit, desigur, să nu-şi dezică faima, deşi avea de lucru pînă peste cap. Şi astfel s-a făcut că o operă, care ar fi putut cădea pe planul al doilea, deoarece tocmai aici ajutorul ucenicilor şi colaboratorilor lui ar fi putut să-i înlocuiască complet mina, a rămas în schimb una din cele mai caracteristice pentru geniul lui Rafael.

Se deschide dincolo de textul evanghelic o nouă fereastră; un nou orizont de inspiraţie îi stă în faţă, sugerat, poate, ori de însuşi Papa, ori de Bembo, întotdeauna foarte prompt în a-şi etala cu multă pompă cultura: *Atti degli Apostoli* (Faptele Apostolilor), subiect gras şi plin de întîmplări extraordinare. Apostolii abundă în spirit apostolic, iar creştinismul îşi scrie primele întîmplări glorioase ale expansiunii salo universale. Imaginaţia lui Rafael se aprinde iar şi, încă o dată, intima sa formaţie religioasă îl dezvăluie ca poet etern.

Ni se pare pierdere de timp să ne încurcăm în presupuneri despre măsura în care acest nou poem pictural este opera numai a lui Rafael sau cît şi cum a intervenit, întotdeauna şi sub îndrumarea şi sub supravegherea lui, ajutorul colaboratorilor săi obişnuiţi. Aceştia stăteau întotdeauna lîngă el, de la el îşi luau suflul, de la el primeau sfaturi sau corectări, atît de hipnotizaţi de prezenţa lui de suveran nediscutat, încît s-ar fi putut considera incapabili de independenţă – iar la aceasta, în mod sigur, nu se gindeau.

Mulţi nu-şi dau seama de ce reproducerile după tapiserii apar în ilustraţii inversate: chiar aşa şi este, deoarece cartoanele, pentru a fi reproduse, erau tăiate în careuri şi reproduse după tehnica ţesăturilor care – ca în xilografie – rezultă din figuri inversate. De exemplu, în cartonul cu *Pesca miracolosa* (Pescuitul miraculos), Iisus apare în stînga celui care priveşte, în timp ce în tapiserie se află la dreapta.

Poemul este al lui Rafael; şi iată cele zece «încăperi» poetice, care îşi propun să ilustreze, în primul rînd, primatul Sfîntului Petru: *Pescuitul miraculos*, *Predarea cheilor lui Petru*, *Pietro guarisce lo storpio* (Petre vindecă ologul), *La Punizione di Anania* (Pedepsirea lui Anania), *La Conversione di Saulo* (Convertirea lui Saul), *Elima accecato* (Orbirea lui Elima), *Il Sacrificio di Listra* (Sacrificiul de la Listra), *VApostolo Paolo ad Atene* (Apostolul Pavel la Atena),

Prigionia di San Paolo a Filippi (întemniţarea Sfîntului Pavel la Filippi), *Lapidazione di Santo Stefano* (Uciderea cu pietre a Sfîntului Ştefan). Fiecare subiect – un desen, iar apoi un tablou pentru fiecare tapiserie.

Leon al X-lea avea deja o splendidă colecţie de tapiserii flamande, care, prin valoarea şi perfecţiunea ţesăturii, ofereau garanţia unei reproduceri fidele a oricărui subiect. Rafael a găsit într-adevăr în Peter van Aelst un ţesător de o pricepere devenită proverbială: acesta ştia că la Vatican i se oferea o ocazie unică pentru a-şi arăta măiestria, el şi artizanii lui, cărora cartoanele lui Rafael li se părură un lucru sacru; se puseră deci pe lucru cu o devoţiune pentru care îndrumarea lui van Aalst constituia o chezăşie. Totuşi, secolul al XVI-lea este un timp fantastic, asemănător cu fel al Greciei antico care privea cu proprii ei ochi toate operele directe ale lui Fidias şi Praxiteles: noi, cu ochii noştri, putem vedea numai şapte dintre acele uimitoare cartoane, toate concepute ca o metopă a unuia şi aceluiaşi inel arhitectonic. Dacă ar fi fost transpus de Rafael direct pe pereţii acelei Galerii a Vaticanului, unde sînt puse acum sub vitrine cîteva desene şi Tapiseriile, sublimele viziuni din «încăperi» ar fi fost firă îndoială înnoite. În schimb, fiindcă trebuie să ne mulţumim să visăm despre marii sculptori greci prin intermediul copiilor sau al fragmentelor, tot aşa, în locul picturii, trebuie să vedem tapiserii, iar în desene să descoperim urmele colaborării ucenicilor, întotdeauna cu mult inferiori, deşi plini de bunăvoinţă, urme necorespunzătoare impunătoarei plenitudini a minţii care îi îndruma. Goethe a scris: «*Tapiseriile* sînt singura operă a lui Rafael care nu mi se pare mediocră, atunci cînd ne găsim dinaintea Boitei din Capela Sixtină a lui Michelangelo». O spune Goethe, care a poposit mult timp la Roma, şi este impresia unui poet!

Cam în aceeaşi vreme Rafael dădu o fugă pînă la Florenţa, unde se simţi pătruns de irezistibila chemare a acelui desăvîrşit făuritor de imagini care era Masaccio. Maestru fiind, pictorul nostru nu contenea niciodată să asimileze valorile universale ale maeştrilor pe care ştiuse, de la bun început, să-i aleagă drept termen de descoperiri şi de comparaţie pentru lumea sa poetică. Şi astăzi, privind un Masaccio, oricare pictor simte o zguduire îngrijorătoare: concordanţa dintre sculptură şi pictură a fost descoperită de Michelangelo în Capela Brancacci şi în acel loc îşi găseşte justificarea acea compoziţie sintetică a unei anumite picturi moderne, de unde se poate spune că pictura a fost cu

adevărat inventată în lume de către italieni, şi încă şi astăzi par zadarnice aiurelile dezorientaţilor care încearcă să cauto noi frumuseţi prin alte căi. Masaccio recheamă la calea cea dreaptă; pictura stă acolo cu puterea ei revelatoare. Rafael, care pictînd *Madonna Sistina* îşi dăduse seama că so afla pe o culme, se simţi cuprins în schimb de un nou elan poetic: încă o dată, chemarea poeziei sale depăşeşte timpul şi ajunge pînă la noi, indicîndu-ne căile pierdute ale artei. Ciudat e că însăşi biserica, deşi lăsa deplină libertate artei, în manifestările artistice oficiale de la Vatican – ca cele ale stindardelor expuse în biserica San Pietro pentru sfinţire – nu a creat o Şcoală, în lipsă de artişti, şi nu a văzut în Rafael ceea ce era în realitate: cel mai mare poet. Ciudat. Să ne oprim în faţa a două tablouri: cel cu afirmarea *Primatului lui Petru* şi cel cu *Pescuitul miraculos*.

Primul: *Predarea cheilor*. Peisaj odihnitor pe malul lacului. Cei unsprezece apostoli (lipseşte... Iuda), abia au coborît din barca uşor împotmolită pe ţărmul liniştit. La dreapta lui Iisus turma, la stînga, în faţa lui, Principele apostolilor – Petru – care cade în genunchi, mărturisind: «tu eşti Hristos». «Iar tu – proclamă Hristos – eşti Petru, şi pe această piatră voi clădi Biserica mea.»

Ceilalţi apostoli, care se ţin deoparte, au auzit, au înţeles: cei mai apropiaţi se avîntă spre Domnul; ultimii sînt surprinşi, tulburaţi; iar ultimul e inexplicabil, ascuns cum este. Hristos, Bunul Păstor, cu o mînă arată turma iar cu cealaltă continuitatea sa în Petru, de acum Vicarul său.

Este una din cele mai frumoase figuri din iconografia creştină. Examenul psihologic e de o fineţe rară în aspectul omenesc al acelor neciopliţi conducători ai Bisericii primitive, în care, în mod cert, s-a deschis drama Ierarhiei, care altădată, atît îi tulburase, că ajunseseră să-i pună problema lui Hristos însuşi. Acest examen imagistic al dramei este transfigurat în poezie: poezia ne este revelată de compoziţie, tot aşa cum accentele şi cezurile, ritmul, rimele metrului şi muzicalitatea versurilor ne dau reveliţia rîntului poetic.

Şi acum, pescuitul pe lacul Ghenezarei (Luca, V, 8). Două bărcuţe pe apa liniştită ca re scaldă coastele înflorite şi senine de jur împrejir. Aici, geniul inventiv al lui Rafael îşi arati simţul măsurii care derivă întotdeauna din ileile pe care le avea în minte şi nu de la o viziun? banală a realităţii.

Bărcile sînt atît de mici, încît par, la prima vedere, nepotrivite pentru a susţine greutatea trupurilor, disproporţionate pentru a pitea sta în echilibru

între peştii care dau pe dinaţară şi agitaţia plină de voie bună a pescari101 voinici care nu mai termină de tras mrejele îngreunate. Dar chiar aceasta este transfigurarea realităţii care creează atmosfera care s-a produs, în barca lui Simon, în care şade învăţătorul, există sentimentul miracolului: valurile, abia mişcate, ating marginea, dar stabilitatea ei nu este în pericol şi creează acel sens al contrastului care măreşte tensiunea surprizei acelora care mîine nu vor mai pescui peşti ci oameni; în cealaltă barcă, predomină încă veselia atentă a pescarilor care în viaţa lor nij văzuseră atîta peşte. În primul plan, malul verde şi trei flamingo plini de graţie, care intră în scenă, participînd cu ţipetele lor la atmosfera sărbătorească a momentului: doar vor avea şi ei partea lor de peşti! În faţa acestei arte, anumiţi critici iscusiţi scriu multe cuvinte, ermetice şi culte, şi în aşa fel, atît de sigure, precise şi selecţionate de consumul criticii oficiale, încît iau locul artei înseşi. Cu voia cititorului, am să-i pun o întrebare: ştii ce este poezia? Opreşte-te în faţa acestei plăsmuiri picturale şi vei afla ce este poezia. Şi cînd, de la un tablou ai o asemenea revelaţie, va fi aproape inutil să te plîngi că învăţăceii lui Rafael, ajutîndu-l, nu aveau chiar mîinile lui. După contemplare, care are drept scop studiul, poţi să priveşti desenul şi culoarea, compoziţia şi detaliul, expresia şi interiorizarea, chemarea istorică şi noutatea ideilor.

(Iu toate acestea, fiindcă omul e o fiinţă raţională şi vrea să-şi dea seama de toate, adică să deducă din operă formula succesului, este totdeauna posibil să-ţi dai o părere asupra procesului de muncă, asupra modului de a lucra. Aceasta este ceea ce au făcut, în zadar, numeroşii imitatori. Motivul este că formula, care la geniu este intuitivă, chiar atunci cînd reuşeşti s-o descoperi în date, ca să zicem aşa, externe, ea rămîne totdeauna în interiorul persoanei. Rafael îşi arată dimensiunea în interioritatea sa, în acea nesecată undă cu care s-a îmbogăţit poezia sa, de la studiul marilor formule ale altora, de la Timoteo Viti la Francia, de la Melozzo da Forlì la Perugino, de la Masaccio la Michelangelo, de la Fra Bartolomeo la Leonardo.

Şi de la fiecare a învăţat cîte puţin din marea taină care l-a ajutat să găsească un limbaj capabil să-l exprime pe el însuşi. Vasari a crezut că poate distinge superioritatea lui Leonardo asupra lui Rafael, întrucît acesta, «cu toată silinţa şi cu tot studiul lui, în anumite aspecte dificile nu l-a putut depăşi niciodată pe Leonardo; şi oricît li s-ar părea multora că el îl întrece prin

delicateţea unei anumite uşurinţe înnăscute, totuşi el nu i-a fost cu nimic superior în extraordinara intensitate a unei concepţii profunde şi măreţe despre artă, în care puţini au fost egali cu Leonardo».

După cum vedem, Vasari însuşi îşi propune în zadar să găsească formula lui Rafael şi, dacă a avut dreptate să încerce o comparaţie, nu se poate spune acelaşi lucru în legătură cu diferenţele pe care le-a stabilit. A încercat-şi în asta constă eroarea – o gradare. Acum însă, sensibilitatea noastră critică, avînd firește, o experienţă mai bogată cu atîţia ani faţă de cea a primului critic de artă pe care-l cunoaşte lumea, Giorgio Vasari, ne dezvăluie secretul: Leonardo nu este un pictor mai bogat în ce priveşte interiorizarea iar Rafael în delicateţea liniilor exterioare, astfel încît primul ar părea mai profund iar al doilea mai puţin: este vorba de două profunzimi deosebite. Să privim două dintre cele mai frumoase figuri care au fost vreodată pictate: nimeni, desigur, nu se poate lăuda că le-a întrecut: *Gioconda* şi *Madonna Sistina*; e imposibil s-o preferi pe una celeilalte. O eventuală alegere ar fi justificată doar de aptitudinile morale ale celui care ar vrea să aleagă. Întradevăr, femeia pictată de Leonardo, în ciuda surisului, exprimă lumea agitată a gînditorului pe care îl frămîntă mai mult lucrurile de descoperit decît cele descoperite: într-un cuvînt, ştiinţa; Madona lui Rafael exprimă o lume deschisă, senină, cucerită: credinţa. Deosebire între două lumi: deosebire între două perfecţiuni. La aşa ceva nu se gîndise Vasari, şi tot aşa, nu se gîndesc toţi cei care mai ctută formulele succesului în lucrurile exterioare şi nu în viaţa omului, în poetul care trăieşte în lumea lui interioară.

Doar dacă priveşti operele lui Rafael cu ochi limpezi şi adînci, doar dacă, înainte de orice altceva, trebuie să te fi «văzut» prin cu totul altfel de ochi pe tine însuţi, pe ceilalţi, timpurile, istoria, numai atunci îl accepţi ca artist; arta sa apare prin intermediul acelei umanităţi calde, de care sînt pătrtinse ideile sale, atunci cînd se transformă în imagini.

Dacă nu serveşte o idee şi sentimentul pur al acesteia, arta nu poate să ne ofere bucuria poeziei. Şi dacă este adevărat că există şi poezie nereligioasă, păgînă, chiar Rafael demonstrează – şi asta este drama secolului al XVI-lea – că există întotdeauna o lume pe care s-o durezi în tine şi în ceilalţi.

Măreţia lui Rafael stă în faptul de a fi compus în el însuşi, cu seninătate, drama secolului său. *Tapiseriile*, pentru care ne-ar trebui mult timp să le

examinăm una cîte una, ne oferă totuşi prilejul unor noi descoperiri, care sînt tot atîtea pagini pentru istoria artei. Alegem două episoade din călătoriile apostolice ale Sfîntului Pavel: *Predica dewareopago* (Predica în Areopag) şi *Sacrificiul de la Listra.* În ambele episoade, apostolul Pavel se află în faţa mulţimii de păgîni şi în ţări – la Atena, în Grecia, şi la Listra, în Asia Mică – unde civilizaţia antică făcuse pe oameni pricepuţi, cu mintea ageră şi unde popoarele au o religie politeistă înrădăcinată. Ei bine, aici artistul trebuia ca pe baza textului autobiografic al Sfîntului Pavel, să nu mai reprezinte idei şi doctrine sau minuni, ci scene de cronică, în locuri precise din punct de vedere geografic, şi în care, jocul maselor îl constituie realitatea din piaţa publică. În *Predica de la Atena*, este vorba de intelectuali, clasa de elită, de oameni culţi, curioşi să audă chiar din gura Sfîntului Pavel ce lucruri noi s-ar mai putea spune de acum despre vechea şi eterna problemă a divinităţii şi a destinului omenesc, şi ce argumente filosofice va aduce în prezentarea ei. Din Orient veniseră de-a lungul secolelor o mulţime de informaţii şi doctrine pe care Grecia lui Socrate şi a lui Aristotel le cernuse şi le asimilase în şcolile ei care, într-adevăr, descoperiseră în logică baza construirii gîndului omenesc; Sfîntul Pavel înfruntă în Areopag, fiindcă aşa i se ceruse, o adunare hipercritică, atentă, deloc binevoitoare dar şi surprinsă. În *Sacrificiul de la Listra*, Sfîntul Pavel, întovărăşit de Baraba, vindecă un paralitic, iar poporul, văzînd minunea (necunoscînd alţi zei) îl ia pe unul drept Mercur iar pe celălalt drept Zeus şi se grăbeşte să aducă ofrande, după rit, sacrificînd animale pentru divinităţile care binevoiseră să coboare din Olimp. Poporul urlă şi crede, dar şi Apostolii urlă: «O, oameni, de ce faceţi asta I Noi sîntem oameni muritori ca şi voi, şi vă vestim pe Dumnezeul cel viu pentru ca să vă lăsaţi de aceste deşertăciuni». Ambele drame reclamă amploare scenică şi acţiune. Ei bine, Rafael a realizat compoziţia pe caro o putem numi «istorică», deschizînd definitiv o viziune modernă tabloului. Atît de modernă, că este intuitiv cinematografică, aşa cum de altfel am mai demonstrat-o cîn I am vorbit despre *Eliberarea Sfîntului Petru din temniţă*. Dar aici, elementele compoziţionale ale scenei sînt mai evidente: arhitectura nu nai constituie o ambianţă simbolică, aşa cum ipare în *Şcoala din Atena*, ci este un scenariu, o reconstituire de locuri; iar regia maselor, dispusa în perspectiva acţiunii, nu documentează faptul în mod static ci intuieşte de acum fazele succesive ale acţiunii, ca o încădrare expresivă a episodului. De la Rafael,

descoperitor al acestei formule, care prin accesibilitatea ei devine academică, au luat totul cei mai cunoscuţi pictdri ai tabloului istoric din secolul al XIX-lea: ce la Camuccini (*Moartea lui Cezar*, Napoli) la Stefano Ussi (*Izgonirea ducelui Atenei*, Firense), la Antonio Giseri (*Ecce Homo*, Roma), la Fracassini, là Maccari, în Italia; iar pentru pictura franceză de la David (*Răpirea Sabinelor*, Paris), pînă la J.A. Gros (*Napoleon* şi *Jaffa*, Paris). Mintea criticului poate folosi argumente subtile, dar după ce a scos în relief diferenţele date de variata sensibilitate a culorii, de căutările de noi tonalităţi, de rezultatele unui nou impresionism etc., va trebui, totuşi să conchidă că descoperirea compoziţiei tabloului istoric modern se datorează imaginaţiei lui Rafael. Şi dacă pentru a întări ideea se pun faţă în faţă două tapiserii pe care le-am examinat, *Pescuitul miraculos* şi *Predica* în *Areopag*, se va vedea, dintr-o privire, diferenţa de necrezut între o compoziţie poetică şi compoziţia istorică.

Dar inspiraţia lui Rafael nu se epuizează încă; se delectă în perioada aceea cu cea mai fantastică şi cea mai elegantă creaţie decorativă ce îi fusese vreodată propusă, pînă atunci, unui mare pictor: decorarea unei logii. Logia a fost proiectată de Bramante şi terminată de construit de către Rafael în 1518: largă, ea se desfăşoară în 13 arcade semicirculare, care dau spre curte. În interior – o succesiune de mici bolţi rotunde, corespunzătoare fiecărui arc; în faţă, între arcuri oarbe, ferestre întunecate cu timpan şi cornişă, pretutindeni ornamentarea fiind incomodată de continua schimbare de suprafeţe: pilaştri, arcuri, reliefuri, calote, panouri etc. Printre picturile de pe bolţile mici se află faimoasa *Biblie a lui Rafael*, 52 de compoziţii desenate de mina sa, ilustrînd episoade luate din Noul şi Vechiul Testament; ornamentarea este o uimitoare serie de motive florale şi groteşti (numite aşa deoarece sînt inspirate după motive descoperite în grotele Vaticanului) care ar putea fi definită drept *stilul ornamental rafaelit*. În această operă, Rafael are numai rol de diriguitor: desenează, schiţează, sugerează şi aprobă pictura adevărată şi corect executată de Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni sau Perin del Vaga în timp ce strădania lui este mai mică pentru partea ornamentală executată în întregime de Giovanni da Udine cu o extrem de vaporoasă prospeţime şi eleganţă de imagini pictate pe tencuială lustruită. Rafael a sugerat sau a discutat doar proiectul de ornamentare, dar opera poate fi oricum atribuită şcolii sale; iar paginile din *Biblie*, pe care nu şi-a pus penelul şi care, mai tîrziu,

au fost retuşate cu stîngăcie de un pictoraş al cărui nume nici nu merită să fie amintit, nu sînt altceva decît o curiozitate nobilă dar care, în ciuda celor scrise de Castiglione Isabellei d'Este, nu foloseşte să mai poată adăuga o singură frunză nemuritoare artei sale. Totuşi, şi aceasta este o chestiune care seamănă cu o poveste, dar în schimb este o poveste a zilelor noastre, în afara secolelor scurse.

Prin această poveste, numele lui Rafael revine oricum în simţirea multora, ca un poem inepuizabil. Aceia care îl cunosc efectiv pe Rafael, mai mult îl visează decît îl văd, deoarece ornamentarea Logiilor a suferit toată vitregia timpului şi a oamenilor.

Duceţi-vă la Vatican cu intenţia de a vedea *Logiile lui Rafael* şi veţi vedea numai ceea ce a mai rămas din ele. Într-o vreme, logiile erau deschise, iar umezeala şi soarele, duşmani declaraţi ai oricărui gen de pictură, au distrus mult din acea splendoare primitivă; pe urmă, tot eeeo ce era a îndemîna vizitatorilor, din cauza scrij elelilor, a iscăliturilor şi a mîngîierilor, în anumite locuri, aproape a iispărut; în sfîrşit, mîini nepricepute au păgubi; atît de mult aşazisa *Biblie a lui Rafael*, înct nu numai că au schimbat culoarea şi expresia dar uneori, pînă şi atitudinile figurilor.

În Settecento, după mai bim de două secole de la săvîrşirea acestei celebre capodopere de artă ornamentală, se dăduse deja alarma Împotriva deteriorării treptate a acestei fantastice enciclopedii picturale, în faţa căreia pălesc creaţiile pompeiene – ele însele uluitoare, chiar numai prin ceea ce a mai rămas din ele. Şi astfel s-a întîmplat că, venind la Roma, în 1769, un renumit gravor veneţian, Giovanni Volpato, se apucă să reproducă pe plăci de cupru contururile (pe atunci nu exista fotografia l), şi purcese la aceasta cu ajutorul lui Giovanni Ottaviani, transpunîndu-le «ca dintr-un vechi oodex într-un nou exemplar». Operă grandioasă care, în 42 de plăci, reproduce în întregime toate reliefurile, porţile, panourile şi bolţile de pe Logii, fermecate de peneluri iubitoare. Am avut ocazia să examinez în repetate rînduri, şi pe îndelete, aceste plăci. Volpato, care era şi miniaturist, mînat de dorinţa de a transmite posterităţii viziunea pe cît posibil aproximativă a Logiilor, a miniat şi a pictat una sau mai multe din aceste serii de 41 de plăci, aşa încît opera sa a fost aceea a unui istoric credincios care încearcă să salveze originalul refăeîndu-l. Parte din acele plăci s-au pierdut, parte au fost date uitării: timpul lacom de tot

ce este vremelnic, înghiţise totul; iar Logiile rămîneau acolo, amintire din ce în ce mai ştearsă a unei opere care îşi pierduse mare parte din inimitabila sa splendoare primitivă. Într-o bună zi, un avocat de la Santa Romana Rota, Giacinto Leccisi, descoperi, din întîmplare, la un anticar din Roma, uitatele plăci ale lui Volpato şi nu-şi găsi tihna pînă nu le cumpără. Directorul muzeului de la Vatican, Bartolomeo Nogara, s-a pronunţat astfel asupra autenticităţii descoperirii care poate fi considerată una din cele mai ciudate din vremea noastră: «cinste şi glorie – scrise el – geniului lui Rafael, dar cinste şi glorie şi lui Volpato, care a ştiut să-l înţeleagă şi să-l interpreteze întru admiraţia şi bucuria tuturor generaţiilor prezente şi viitoare». Cît despre Volpato, locuitorii din Roma îl pot cunoaşte personal; un alt geniu al artei, Antonio Canova, i-a sculptat efigia cu dedicaţia *de amiciţia*; ea se află sub porticul extern al Bisericii Sfinţii Apostoli din Roma. O curiozitate este aceea că, într-una din plăcile suscitate ale lui Volpato, se crede a se fi descoperit portretul lui Michelangelo, sub aspectul unui sclav barbar înjugat la carul triumfal al regelui David; s-ar putea să fie vorba de una din multele glume cu iz de răzbunare; dar, în orice caz, nu lui Rafael, ci vreunuia din învăţăceii lui trebuie să-i fi trecut prin minte această intenţie adulatorie, simbolizînd în David pe Rafael triumfător, iar în prizonierul înlănţuit pe Michelangelo... învins. Adevăratul învins... de propria-i glorie, era Rafael, care, aglomerat de atîtea comenzi presante, nu mai avea vreme nici să se ţină de glume, nici să ducă la bun sfîrşit marile opere, ceea ce conta mai mult. Dar mai era oare posibil să mai inventeze ceva? Părea de-a dreptul imposibil.

XVIII. ASCENSIUNEA PE MUNTELE TABOR

Giulio de’Medici, viitorul papă Clemente al VII-lea (1523), în timp ce era cardinal, vrînd să dea oraşului Narbonne, în care fusese ales episcop la cererea lui Francisc I, o dovadă de sinceră bunăvoinţă, a făgăduit acelei biserici două mari opere de artă, încredinţînd lucrările în 1517, în acelaşi timp, lui Rafael şi lui Sebastiano del Piombo. Acest Bastiano Luciani – zis del Piombo pentru că îndeplinise funcţia de plumbuitor al Sigiliilor papale – era un pictor veneţian dotat cu o înclinaţie înnăscută pentru coloritul armonios şi cald al tablourilor, dar nu tot atît de priceput era şi în conturarea figurilor; în schimb a fost timp îndelungat unul din prietenii credincioşi ai lui Michelangelo, de la care primea

sfaturi, retuşări iar, cîteodată chiar desenele tablourilor; altminteri, fire veselă şi polemică, s-a priceput să întreţină opoziţia şi uneori rivalitatea cu Rafael şi cortegiul său numeros. De aceea, încredinţarea temei despre *Resurrezione di Lazzaro* (învierea lui Lazăr) lui Sebastiano del Piombo şi cea despre *Trasfigurazione sul Tabor* (Schirnbarea-la-Fată pe munì ele Tabor) lui Rafael a luat, şi poate că aceasta era chiar intenţia cardinalului florentin, aspectul unei întreceri viu discutate în ambele tabere partizane fie ale lui Rafael, fie ale lui Michelangelo. De fapt, mult trîmbiţata duşmănie dintre cele două somităţi artistice era mai degrabă treaba şi predispoziţia firească a prietenilor ori a învăţăceilor unuia sau altuia, decît iniţiativa celor doi maeştri. Sebastiano del Piombo era satisfăcut că fusese ales în competiţie cu divinul Rafael, iar din schimbul de scrisori dintre Leonardo il Sellaio şi Michelangelo, reiese că lui Rafael i-ar fi fost oarecum ciudă pentru confruntarea aceasta cu un pictor care cunoştea aşa de bine secretul culorilor şi care, pe deasupra, beneficia de ajutorul practic al lui Michelangelo; fără îndoială că prezenţa împreună a acestor doi artişti trebuia, pe bună dreptate, să-i trezească oarecare nelinişte chiar şi celui care pictase «încăperile». Zelul lui Sebastiano a fost mare şi grabnic; astfel, cu ajutorul lui Michelangelo, căruia i se atribuie o intervenţie directă la figura lui Lazăr, în afara corecturilor la desenul general al tabloului, *Învierea lui Lazăr* (astăzi la Londra) la sfîrşitul lui 1519, era o operă dusă la bun sfîrşit. Sebastiano însuşi îi scrise, plin de satisfacţie, lui Michelangelo, după ce culesese impresiile favorabile ale publicului care dăduse buzna la Palat ca să-l vadă: «a plăcut tuturor»; acesta este strigătul lui de triumf. Aceeaşi scrisoare mărturiseşte că n-au lipsit nici păreri contrare; nu plăcuse, se vede treaba, «celor de rînd, dar aceştia nu se pricep». Şi tot el se consolează: «Mie îmi ajunge că Preacinstitul Monsenior mi-a spus că este mulţumit de mine, mai mult decît şi-o dorea; şi cred că tabloul meu este mai bine desenat decît toate stofele şi tapiseriile venite din Fiandra (29 dec. 1519)». Şi Leonardo îl Sellaio îl informa pe Michelangelo (ianuarie 1518) că Sebastiano aproape terminase opera, confirmînd caracterul competitiv pe care, în tabăra lor, voiau să-l acorde comenzii Cardinalului de' Medici: «Bastiano aproape a terminat şi i-a ieşit atît de bine că toţi cîţi se pricep îl socotesc de departe deasupra lui Rafael».

Cu toate acestea, Rafael se străduì din răsputeri să evite confruntarea directă şi să şteargă caracterul de concurs, comenzii încredinţate şi lui în

acelaşi timp; şi izbuti, lăsînd să treacă o bună bucată de timp, sub pretextul abil că avea mult de lucru; şi confirmarea o aven de la acelaşi Bastiano care, într-o scrisoare către Michelangelo, afirmă că Rafael nu se apucare încă să deseneze lucrarea pe care i-a încredinlat-o cardinalul Giulio de'Medici: sîntem în 2 iulie 1518. Rafael are treizeci şi cinci de ani lumea îl venerează şi nu-şi precupeţeşte ducaţii:: înd este vorba să aibă un tablou mîngîiat de penelul său magic, dar încă nu bănuia că el a ajuns la capătul drumului.

Providenţa a vrut parcă să recleme meditaţia liniştită a tînărului erou pe una din paginile cele mai luminoase, mai omeneşti şi msi supranaturale din viaţa lui Hristos.

O călătorie plină de mister pe muntele Tabor. Istoria nu va putea descrie niciodată ceasul cînd Rafael s-a recules şi s-a desprins le restul lumii, ca să-şi desluşească prima idee *Schimbării la Faţă*. Cea dintîi idee, aceea pe care artistul o numeşte inspiraţie, omul o descoperă într-un moment de izolare absolută; oricît de mare ar fi zgomotul dinaţară, el nu ajunge acolo unde vulturul suie cu neaşteptat avînt. Noi, înarmaţi cu sensibilitatea artistului, ni-l închbuim acum pe Rafael deschizînd Evanghelia şi căutînd să smulgă din sublima; simplitate a textului secretul urcuşului şi al schimbării la faţă de pe muntele Tabor.

Într-o zi, Iisus hotărăşte o oră de reculegere pentru trei dintre discipolii săi şi luă cu sine pe «Petru, Iacob şi Ioan, fratele său, şi îi ducepre ei mai la o parte, pe un munte înalt, ca să se roage». Oboseala fizică ce urmează oricărei ascensiuni, nu îngăduie Apostolilor o contemplare imediată, deoarece exerciţiul fizic prelungit îl împiedică pe cel spiritual şi ei se lasă «biruiţi de somn». Somnul curăţă nervii, dezintoxică vinele, redeschide, prin trezire, ferestrele care privesc în abisurile spiritului: «Deşteptîndu-se din somn, îl văzură pe Iisus radiind de glorie». În timp ce dormim, soarele se întoarce la Răsărit. Petru, cuprins de elan, întrerupe clipa de extaz, manifestîndu-şi preferinţa pentru o locuinţă de sihastru, plină de vedenii superioare: «Invăţătorule, ar fi bine să rămînem aici». Iisus apăruse în înălţimi, între «două personaje pline de măreţie – Moise şi Ilie». «Dacă vrei tu, eu am să ridic aici trei corturi: unul pentru tine, unul pentru Moise şi altul pentru Ilie». Evanghelia spune că omul, Petru, nu ştia ce să zică, aproape reproşîndu-i că singurul lucru care nu trebuia făcut era tocmai ceea ce propunea el, deoarece Tabor nu însemna lumea. Iar ceilalţi

aşteptau jos, în valea plîngerii. În clipa aceasta intervine învăţătorul care cheamă la dura realitate înconjurătoare de toate zilele. Primenirea spirituală s-a încheiat, ordinul sună sec: «ridicaţi-vă şi nu vă temeţi». A se ridica – alt verb care indică acţiune. «Şi, coborînd muntele cînd se crăpa de ziuă», Iisus începe din nou să vorbească, cu timbru omenesc, dă ordine. O fericire de nedescris, care insuflă chiar «spaimă», s-a risipit prea curînd, dar Iisus arată că soluţia cea mai bună după aceasta, este să iei calea întoarcerii; să cobori de la supranatural la natural, să nu povesteşti pentru moment oamenilor, care nu sînt în măsură să înţeleagă, şi nici nu sînt pregătiţi pentru credinţă. Întoarcerea la viaţa activă cere prudenţă. Oamenii rămaşi în stare de înapoiere, obişnuiţi să se conducă prin simţuri, nu pot fi cuceriţi cu povestirea întîmplărilor extraordinare ale supranaturalului. Învăţătorul însuşi nu a putut să nu-şi manifeste mînia în faţa pretenţiilor exagerate ale simţurilor. El, revelatorul unor lucruri ce depăşesc simţurile, trebuia totuşi să acorde şi «semne» sensibile, pentru că sufletul este învelit în nervi şi carne şi prin acest înveliş ia cunoştinţă, mai întîi şi mai uşor, de ciocnirea cu o altă lume. Miracolul înseamnă sfîşierea naturalului, o lamă care pătrunde şi acţionează ca o pîrghie asupra scoarţei materiei. Învăţătorul l-a zguduit pe omul desconsiderat, Petru, care, trecînd pe neaşteptate de la viaţa obişnuită la contemplare, nu mai vrea să coboare ca să se amestece printre oameni; l-a zguduit cu ordinul imediat de a se ridica: corturile abia fuseseră clădite în închipuire, cu iluzia de a opri timpul pe Tabor, ci îndată şi fură distruse de o rafală de viaţă actvă. Ei bine, Rafael a citit, a meditat, a înţeles această pagină din Evanghelie; într-un singir tablou a pictat, de fapt, două, unul suprapis celuilalt. Nu era necesar pentru subiectul *Sihimbării la faţă*, temă prin excelenţă verticală (dat fiind că Iisus se ridică de la pămînt iar apostolii stau în grădină), ca Rafael să revină la tradiţia picturală a secolului al XV-lea, care, foarte adesea, împărţea tablourile în două pătrate suprapuse. Cu toate acestea, la Collegio del Canbio (Sala Bursei) din Perugia, *Schimbarea le faţă* este înscrisă într-un pătrat care cuprinde simpla relatare evanghelică a episodului în sine. Rafael deprinsese temeinic, în ateliemi lui Perugino, această formulă a scenelor suprapuse: sus scena din cer, iar jos cea de pe pămînt, strict delimitată de norii suspendaţi la nijloc. Dacă aruncăm o privire asupra tabloului *Incoronazione della Vergine* (încoronarea Fecioarei Maria) de la Vatican, pictat de acelaşi Rafael, remarcăm acest montaj prin

desprinderea a două tablouri legate doar prin idee, dar pictural separate. Asupra acestui aparent cusur al lucrării, fiecare şi-a spus părerea începînd cu Goethe, care a considerat această «dublă compoziţie» drept un «cusur al primitivilor», şi terminînd cu ilustrul nostru Marangoni, care cade în aceeaşi greşeală atunci cînd crede că poate împărţi tabloul în două, considerîndu-l neunitar şi, în consecinţă, decretînd drept «compoziţie perfect unitară» doar *Schimbarea la Faţă*, cea adevărată şi proprie, de sus, iar scena de jos – deslînată şi vulgară. De ce această eroare la nişte oameni atît de competenti în materie de fapte estetice şi de critică? Cred că am priceput. Au uitat, printre altele, perspectiva din pictura egiptenilor. Aici se pune problema datoriei pe care o are critica de a fi cu adevărat istorică. Dacă noi n-am reuşit încă, aşa cum am mai arătat şi altă dată (vezi *Giorno senza sera*, Brescia, 1950), să înţelegem că sculptura egipteană a atins culmi plastice egale cu cele ale vechilor greci şi chiar cu ale lui Michelangelo, aceasta se întîmplă pentru că noi nu putem cuprinde cu mintea viaţa interioară, socială, ştiinţifică sau ideală a civilizaţiei Faraonilor.

Rafael a deschis Evanghelia şi a meditat asupra episodului evanghelic pe care l-am relatat pentru ca să se pătrundă de aspectul supranatural şi de cel uman al plimbării pe Tabor. Omul Petru izbucneşte cu egoismul său nerecunoscător (Matei, XVII, 7), punînd să înalţe corturile şi să rămînă acolo, pentru că acolo se simţea bine, chiar dacă jos, la poalele muntelui, oamenii continuau să fie loviţi de mizerie, de oboseli, de păcate şi greşeli zilnice. Iisus, în schimb, porunceşte «ridicaţi-vă». Iată deci o separare netă între realitatea supranaturală, căreia i-a dat o graţie trecătoare, în *Schimbarea la Faţă*, şi realitatea umană, care îi atrage; realitate zbuciumată şi tulbure, uneori o adevărată a harababură şi porcărie de cronică» (expresia lui Marangoni).

Drama lui Rafael se află în artă, şi acum, mai mult ca oricînd se afirmă în această opoziţie dintre, ceea ce visăm şi vrem, şi care în viaţă ne tîrăşte şi ne tulbură, pe de o parte, şi pe de altă parte, ceea ce reprezintă un imperativ al credinţei: să te ridici şi să ieşi înaintea oamenilor demni de aceeaşi dragoste pe care ne-o purtăm nouă înşine. Ar fi fost o idealizare nelalocul ei să compună la poalele munttelui Tabor, tot o viziune senină; îi răsună în urechi porunca: «Ridicaţi-vă!».

Altceva, trebuie să ţinem seama de faptul că Rafael a conceput şi

desenat tabloul, dar a putut să picteze în întregime numai partea superioară, *Schimbarea la faţă* propriu-zisă, lăsînd neterminată partea umană, aceea a *ridicării* şi coborîrii printre oamenii care aşteptau, nu pe cei trei bieţi şi tulburaţi discipoli, ci pe Hristos însuşi. A fost, desigur, o greşeală şi o exhibiţie vanitoasă a lui Giulio Romano, sau poate a lui Giovanni Francesco Penni, îndrăzneala de a interveni cu propria lor mînă în ultimul dnt, neterminat, al lui Rafael Sanzio. A fost o profanare, iar istoria care trebuie, totuşi, să menţioieze oamenii, chiar şi pentru lucrurile nelegiuite, îi aminteşte acum şi pe aceşti doi pictoraşi, procupaţi doar de ei înşişi. Dar trecînd peste chestunea formală care prejudiciază purităţii artistice a acestei capodopere, *Schimbarea la Faţă* est «o operă unitară, în inspiraţia sa dramatică, îi care culminează în chip uimitor geniul inventiv şi viaţa interioară şi muritoare a lui Rafael.

Redeschideţi Evanghelia: pictorul nostru a citit întregul pasaj din Matei şi s-a ţinut de el; atîta tot.

Să continuăm noi lectura: cei trei discipoli se ridicară şi, în scurt timp, îl urmară iarăşi pe Iisus în mijlocul mulţimii. Un om se apropie de el şi, aruncîndu-se în genunchi îi zise: «Doamne, ai milă de fiul meu, care este epileptic, şi se chinuie rău, adesea cade în foc sau în apă». Iisus răspunse: «O, seminţie necredincioasă şi prefăcută, pînă cînd voi fi cu *voi*?» Dar vindecă imediat şi complet pe tînărul epileptic. Două episoade distincte, ca în tablou, dar nu separate, iar în Evanghelie succedîndu-se unul celuilalt.

Apostolul Petru ar fi rămas pe Tabor, dar în vale exista un părinte adevărat şi simbolic, care, mai mult din disperare decît din credinţă, cerşea milă pentru copilul lui. Simbol al unei omeniri nestatornice, dureros de atrasă către hăurile răului, şi în care deseori recade... Aceia care, de la Goethe pînă la Marangoni, s-au închis în inteligenţa lor, singura sursă de criterii, n-au înţeles deloc că semnificaţia Schi*mbării la* f*aţă nu* reprezintă altceva decît un firesc îndemn de a coborî Întotdeauna din înălţimile rugăciunii şi ale contemplaţiei printre oameni. Criticii, în schimb, exaltînd pura vizibilitate sau estetica pură, desprind opera de istorie, arta de om şi folosesc un limbaj vulgar acolo unde e necesar să-ţi dai seama de evoluţia intimă a operelor unui geniu ca Rafael, care deţine de acum patru secole de glorie artistică. După toate acestea, dat fiind că tabloul a fost studiat şi pus în discuţie de mii de ori, nu mai este cazul să adăugăm o nouă şi cu nimic mai bună descriere, faţă de celelalte, care să fie

neapărat a mea; o reamintim însă pe cea dintîi, aceea scrisă de Giorgio Vasari, care, pe de altă parte, intuise unitatea tabloului.

Schimbarea la Faţă, Rafael, «cu mina lui tot timpul lucrînd o duse la ultima perfecţiune: în care povestire a înfăţişat schimbarea la faţă a lui Hristos pe muntele Tabor; iar la poalele aceluia, pe cei unsprezece ucenici care îl aşteaptă; unde se vede adus un copilandru muncit de duhuri rele, pentru ca Hristos coborît de pe munte să-l izbăvească; carele copilandru, zvîrcolindu-se şi ţipînd, cu ochii daţi peste cap, este gata să cadă pe spate arătînd prin aceasta să se vadă chinurile din lăuntrul cărnii, din vene şi din răsuflare, stăpînite de răutatea duhurilor şi, palid la faţă, face un silnic şi înfricoşător gest. Este sprijinit, îmbrăţişat şi îmbărbătat de un bătrîn, care prin ochii larg deschişi şi plini de lumină sugerează prin înălţarea sprîncenelor şi încreţirea frunţii forţa şi spaima totodată; tot cătînd ţintă la apostoli, pare că, nădăjduind în ei, îşi face singur curaj. Iată şi o femeie, între mai multe, figura cea mai de seamă în acea pictură, care, îngenuncheată în faţa apostolilor, întorcînd capul către ei, cu braţul îndreptat spre cel posedat de draci, le arată nefericirea lui; Apostolii, unii în picioare, alţii stînd pe jos, iar alţii în genunchi; toţi arată o mare milă faţă de atîta nenorocire. Şi este de netăgăduit că aici Rafael a făcut chipuri şi capete, dincolo de frumuseţea obişnuită şi atît de noi, felurite şi frumoase, că meşteri pricepuţi gîndesc laolaltă că această operă, dintre toate cîte a făcut, este cea mai plină de strălucire, cea mai frumoasă şi cea mai dumnezeiască. Cel care vrea să înţeleagă şi să înfăţişeze în pictură pe Hristos transfigurat prin har divin, să privească în primul rînd acest tablou în care Rafael l-a pictat pe Iisus pe muntele Tabor, mişcorat întrucîtva în această atmosferă străvezie, împreună cu Mose şi Ilie, care, învăluiţi într-o limpezime plină de strălucire, capătă viaţă din strălucirea sa. Sînl prosternaţi la pămînt Petru, Iacob şi Ioan, în diferite şi frumoase atitudini; care îşi sprijină capul de pămînt, şi care făcîndu-şi umbră ocliiler cu mîna, ferindu-se de razele şi de imensa lumină împrăştiată de strălucirea lui Hristos; ctrele înveşmîntat în culoarea zăpezii, deschizîndu-şi braţele şi ridicîndu-şi capul, pare să arate Esenţa şi Dumnezeirea celor trei personaje, contopite laolaltă în perfecţiunea artei lui Rafael care, înfăţişînd chipul lui Hristos, pare că s-a străduit, folosind întreaga sa pricepere pentru a dovedi truda şi valoarea artei, încît, săvîrşindu-l, ca pe ultimul pe care îl avea de făcut, nu a mai pus mîna pe penel, sosindu-i, fără veste, moartea». Rafael

era plin de viaţă nu avea de fel presimţirea morţii. Nu putea s-o aibă. Şi asta nu pentru că moartea surprinde întotdeauna pe oameni fără veste, aşa cum ne previne Evanghelia. Amăgeşte chiar şi o sănătate precară. Născut dintr-o femeie plăpîndă, care a murit tînără încă, Rafael ne apare, prin mijlocirea tuturor informaţiilor istorice şi a portretelor sale, delicat, nesusţinut de o constituţie sanguină robustă ci de o neverosimilă tensiune nervoasă. Putea rezista la o oboseală mare şi prelungită, deoarece sîngele poate fi slab dar spiritul este puternic, iar plăpîndul Rafael este un spirit puternic. Are chiar şi voinţa de a trăi atîta timp cît e necesar, pentru a cuceri existenţa eternă. Pentru Rafael, arta îşi îndeplinea ultima ascensiune, iar el se află, din punct de vedere artistic şi spiritual, pe muntele Tabor. Şi el, ca şi sfîntul Petru, strigă către Domnul: «aici e de noi, să înălţăm un cort!» Zadarnică încercare pentru apostolul Petru, ca şi pentru Rafael, de a opri timpul în loc, de a trece în eternitate fără a renunţa la spaţiul şi timpul care, pentru veşnicie, reprezintă un strop aruncat pe planeta noastră. Şi totuşi, Rafael îndrăzneşte. Viaţa sa fizică n-a ajuns încă la apogeu, iar acţiunile sale omeneşti sînt înţelepte. Revine primăvara; păresimile sînt pe sfirşite iar cerul Romei, în izbucnirea primăverii, face să nască multe vise. Rafael locuieşte în Borgonovo, o frumoasă clădire a lui Bramante, destinată Supraintendentului antichităţilor, şi care, din cauza obligaţiilor de curte şi artistice, trebuie să fie la doi paşi de Vatican.

De curînd fusese publicată celebra sa *Comunicare* asupra căreia am insistat deja, adresată Papei Leon al X-lea, despre recuperarea antichităţilor romane şi a valorilor clasice ce trebuia apărate de influenţele gotice, a reconstrucţiilor necesare, a releveurilor pentru un plan al Romei antice, pe care le adună într-un album, lucrare ce va rămîne neterminată. Michiel îi scrie lui Marsilio, comunicîndu-i că Rafael «aşternea într-o carte vechile edificii din Roma».

De curînd a fost numit împreună cu Antonio da San Gallo, «maestro delle strade» şi cu acesta proiectase actuala piaţă a Poporului, rezolvînd, la intrarea dinspre Nord în Roma, o gravă problemă urbanistică, deschiderea străzii Leonina (astăzi Ripetta) şi a străzii Lata (astăzi Corso); de curînd trebuise să primească personalităţi, printre care un ambasador al ducelui de Ferrara, care dorea să aibă de la el «o operă care de mult îi fusese promisă», şi putem crede că mai degrabă faptele decît ambiţia i-au sugerat separarea slujbei de studiu.

Trebuia astfel să încheie un contract cu Adunarea canonicilor de la Sfîntul Petru, pentru a intra în posesia unui teren în strada Giulia, aproape de San Giovanni de'Fiorentini, pentru a-şi construi o locuinţă şi aceea tot după o idee a sa.

Visa, ca şi Sfîntul Petru, să înalţe un cort, acolo unde i se părea că contemplarea ar fi putut să-l izoleze pentru a se ocupa mai mult de el însuşi... Dar şi lui Domnul i-a poruncit «ridică-te!». Mai rămăseseră două săptămîni şi poate că Rafael al nostru trasase liniile «cortului» visat pe vreo foaie rătăcită.

Într-o seară, pe la sfîrşitul lui maitie, un acces de friguri. În timpul acela, Roma era luată cu asalt de malarie. La porţile sale, aedo unde astăzi se întind cartiere însorite, se afliu pe atunci mlaştini şi ţînţari. Pe la 1500, dotr o zonă restrînsă în jurul colinei Vaticanulii era relativ salubră. Se menţionează că vara hi 1503 a fost deosebit de nenorocită din cauza frigurilor şi că însuşi papa Alexandru al VI-lea, făcînd imprudenţa să rămînă înafara Romei într-o dupăamiază de august, pînă noaptea ferziu, pentru a cina într-o vie, a fost lovit de friguri, atît el cît Şi oaspeţii lui. Din cauza acelui a) ces de friguri malarice a murit. Rafael, tocmai în perioada aceea, întîrzia pînă seara printre ruine, pentru a conduce, aşa cum menţionează diverşi istorici autorizaţi, «lucrările de săpături ale Romei antice». Şi aceasta este poate versiunea cea mai sigură despre violentul acces de friguri care îl puse la pat pe Rafael. Giorgio Vasari, cu uşurinţa cu care culegea informaţiile din gura lumii (din cauza vastităţii operei literare de care se apucase), contrazicîndu-se adesea, a acreditat legenda că Rafael se dedica mai mult dragostei decît artei, «din care cauzăs-a întîmplat că o dată, între atîtea altele, făcu excese mai mult ca de obicei; deoarece întoreîndu-se acasă cu o febră violentă, medicii au crezut că are aprindere». Melchiorre Missirini, literat care a trăit între 1773 şi 1849, a cules, la rîndul lui, din alte izvoare, o altă versiune despre accesul de friguri, probabil deoarece coincide cu prima izbucnire a epidemiei de malarie: Leon al X-lea l-a chemat într-o zi din acel martie, pe neaşteptate, într-o audienţă urgentă; şi, în saloanele îngheţate ale Vaticanului, sau în Logiile care şi-au luat numele de la el, Rafael încălzit de lucru nevoit fiind să zăbovească, capătă o răceală cu febră, care a grăbit boala.

Cu toate acestea, febra aceea poate că nu l-ar fi ucis pe Rafael, dar s-a

comis o greşeală fatală. În direcţia aceasta, Vasari îi acuză în mod direct pe medici cărora Rafael ar fi trebuit să le mărturisească «excesul pe care îl făcuse» şi pe care el nu l-a mărturisit pentru simplul motiv că nu-l comisese; medicii «... din imprudenţă, îi luară sînge, astfel că, slăbit, simţea că puterile îl lasă atunci cînd el ar fi avut nevoie de odihnă, ca să se întremeze».

Nouă, astăzi, ne este clar că luarea de sînge, fatală pentru un individ probabil hipotensiv şi pe deasupra cu stare febrilă, a distrus în el forţele de autoapărare.

Medicii aceia, pe care chiar Vasari s-ar părea că îi consideră «imprudenţi», au deschis acelor friguri de martie întunecatele porţi ale sfîrşitului. Sănătatea i se prăbuşi iar vestea se răspîndi din gură în gură, în tot oraşul. Leon al X-lea, care ţinea la el, plînse, făcu rugăciuni şi, îngrijorat, trimise de cîteva ori pe zi după veşti; Săptămîna Mare aducea în orice biserică, odată cu ritualul patimilor lui Hristos, gînduri de durere şi moarte, iar sufletul pregătit pentru acestea se reculegea la căpătîiul unui as pe care moartea n-ar fi îndrăznit să-l atingă... dar Rafael auzise porunca: nu putea să mai întîrzie niciun minut pe culmea încîntătoare a Taborului, pe care poposiseră pînă atunci penelurile sale pline de lumină; trebuia să se ridice şi să coboare în valea morţii... Nimeni pe lume nu va putea spune dacă Rafael, care, fără veste, lăsă să-i cadă penelul din mînă, întins în pat, lipsit de vlagă, în această tristă săptămînă a Patimii şi a Morţii, n-o fi scris în gînd, în josul tabloului ne terminat: cecidere *manus.* P*oate* că da, deoarece gîndul său a fost acela de a se pregăti pentru Călătoria cea mare. «Iar mai înainte, ca bun creştin, îşi trimise iubita afară din casă.» Astfel îşi lua rămas bun de la viaţă.

Şi această informaţie trebuie s-o fi cules Vasari tot din gura lumii care, cum se intîrnplă în asemenea cazuri, pretinde că e bine informată. Se prea poate ca prieteni de vază sau modeşti, mişcaţi, şi mai ales o fată, care îi servea de model şi pe care o fi iubit-o, să se fi îngrămădit la uşa locuinţei din Borgonovo, la acea oră apăsată de tristeţe, şi se prea poate ca Rafael să fi îndepărtat, aşa cum se şi cădea, pe actea pe care Vasari o numeşte iubită şi pe care doar închipuirea înfierbîntată a generaţiilor următoare a personificat-o, cu necontrolată certitudine, în Fornarina. În aceeaşi pagină, tot Vasari îi atribuie lui Rafael un testament, al cărui original nu se cunoaşte totuşi, deoarece s-a pierdut şi prin care femeii iubite îi lasă «din ce să trăiască în chip cinstit» şi

desemnează ca moştenitori p3 elevii săi, Giulio Romano şi Giovan Francesco Penni, precum şi pe o rudă care era preot la Urbino, Executorul testamentar. Baldassarre da Pescia, apostolic al Vaticanului, le-a impus moştenitorilor obligaţia de a duce la capăt lucrările neterminate şi de a ridica în Pantheon un tabernacol cu o statuie în marmură, închinat Fecioarei Maria. Era poate în Joia Mare, cînd Baldassarre da Pescia urcă treptele Palatului să-i ducă lui Leon al X-lea trista ştire, şi putu 5-O facă mai mult plîngînd şi tăgăduind din cap, decît prin cuvintele care i se opreau în gît de zguduit ce era. În zilele acelea s-a surpat o boltă şi au căzut nişte schele în faţa lucrărilor neterminate ale lui Rafael. Antonio Michiel îi scrie lui Marsilio: «şi, deoarece Palatul Pontifului, zilele acestea a fost ameninţat cu năruirea... sînt unii care zic că nu greutatea porticelor suprapuse fost-a cauza acesteia, ci ca să arate printr-o minune că cel iubit avea să lipsească de acum înainte». La huruitul acela, Leon al X-lea s-a cutremurat. Toate mărturiile vremii sînt pline de această durere; Rafael înţelese că avea să moară; venise ceasul să se ridice; «pe urmă, spovedit şi iertat, îşi încheie cursul vieţii în aceeaşi zi în care se născuse, adică în Vinerea Mare, de ani treizeci şi şapte» (Vasari); «sufletul său se va fi dus, fără îndoială, «a contemple acele construcţii cereşti care nu suferă nicio împotrivire» (Michel). Isabellei d'Este, ştirea îi ajungea prin intermediul lui Pandolfo della Mirandola, care îi scria subliniind prevestirea năruirii: ct Despre această moarte, cerurile au vrut să arate prin unul din semnele pe care le-au arătat despre moartea lui Hristos, cînd lapi*des scissi sînt; as*tfel că Palatul Papei s-a crăpat în aşa măsură, încît ameninţă să se surpe; iar Sfinţia Sa, de frică, a fugit din odăile sale şi s-a dus să stea în cel ridicat de Papa Inocenţiu».

În noaptea Vinerei Mari, o linişte adîncă coboară pe pămînt, printre oamenii de bună credinţă. În seara aceea de 6 aprilie 1520, la trei dinspre ziuă, răsuflarea lui Rafael amuţi şi odată cu ea toate imaginile din mintea lui, dacă mai rămăsese vreuna, îşi luară zborul de pe pămînt, deoarece numai lui îi fuseseră hărăzite şi nimeni n-ar fi fost în stare să le mai reţină o clipă...

Moştenitorii lui, pictorii, se amăgiră crezînd că le stă în putere – şi efectiv îndrăzniră – să sfîrşească tabloul acela care ar fi fost mai sugestiv dacă rămînea neterminat, cu viziunea zborului trunchiat, cel al lui Icar...

★

Cine ar putea descrie ochii Isabellei, împăienjeniţi de lacrimi, în timp ce

citea aceste cuvinte în scrisoarea citată: «Aici (la Roma) nu se mai vorbeşte despre altceva, decît de moartea acestui om cumsecade care, la împlinirea a 37 de ani, şi-a sfîrşit prima viaţă; dar cea de a doua, aceea a faimei care nu este supusă nici timpului, nici morţii, va rămîne veşnică, atît prin operele sale cît şi prin străduinţa învăţaţilor care vor scrie spre lauda lui...»

Toată corespondenţa epistolară de la Roma, din acea primăvară a anului 1520, îşi varsă durerea din suflet în jurul chipului ca de ceară al lui Rafael pe catafalc; ucenicii se învîrteau fără rost prin încăperile tăcute şi, ridicînd privirea spre tabloul cu *Schimbarea la Faţă*, neisprăvit, îl luară şi îl înălţară ca pe o relicvă la căpătîiul maestrului, de acum înveşmîntat în marea lui tăcere; «care operă – scrie Vasari – la vederea trupul neînsufleţit iar pe ea vie, făcea să i se sfîşie sufletul de durere oricui se uita într-acolo». Duşmanii săi – şi marii artişti ca şi sufletele generoase sînt sortiţi să aibă parte de aşa ceva – se simţiră ca spulberaţi de moartea aceea, care îi dăruia o măreţie definitivă. Sebastiano del Piombo, mare pictor şi el, îndrăzni să se apropie de el prin formă, dar în sinea lui s-a căit întotdeauna, de unde şi duşmănia, că n-a fost în stare să-i prindă spiritualitatea înaltă şi senină, iar acum îi scrie lui Michelangelo, prietenul său cel mai bun, ştiind că şi acestuia îi va părea rău de moartea lui Rafael.

Aflăm dintr-o scrisoare că Baldassarre Castiglione, prietenul intim, a picat la Roma la scurtă vreme după înmormîntarea lui Rafael; cui să se plîngă dacă pietrele rămîneau mute şi indiferente? Şi îi scrise mamei sale că nu i se părea că se află la Roma, de cînd nu mai era acolo Rafael. Nu l-a aflat nici măcar sub lespezile din Pantheon, la picioarele *Madonnei del Sasso* (Madona de pe stîncă), pe care şi-a dorit-o de veghe lîngă rămăşiţele lui pămînteşti. Şi, sărind peste secole, nu ne este greu să ni-l închipuim pe acel falnic cavaler, ieşind cu capul plecat din Pantheon, îndurerat, cuprins de sentimentul care era pe buzele tuturor la Roma, şi care îl făcea pe Vasari să spună că «de acum putea foarte bine să moară şi pictura!».

Dar acestea sînt sentimente şi regrete în faţa unei dureri omeneşti, care a fost un fapt istoric solemn, dincolo însă, lumina artei sale împrăştie orice melancolie şi se transformă în bucurie liniştită.

Rafael n-a murit nici cu un an, nici cu o zi mai devreme. Putem chiar să dăm crezare unui alt principe al inteligenţei, un alt mare poet, Leopardi, care l-a definit drept «creator de frumuseţi de nedescris».

Desăvîrşind această creaţie, care astăzi încă oferă ochilor noştri un sens profund al demnităţii umane, moartea este cu adevărat o Soră, pentru că nu vine ca un sfîrşit, ci se înalţă ca un început.

ILUSTRAŢII

Rafael SANZIO

Autoportret

Muzeul Ashmoleam Oxford

Se poate atribui aproape cu siguranţă acest desen anior antecedenti lui 1500. poate 1498. Dedesubtul desenului se citeşte: «Portretul meu pe cînd eram tînăr» O expertiză grafologică prin comparaţie cu sonetele scrise de miia sa pe spatele schiţelor pentru *Disputa Sfintei Taine* ar putea stabili dacă este vorba de aleeaţi mină. În cazul confirmării, este clar că Rafael. regăsind printre hfrtiile sale după milţi ani acest prim *Autoportret*, a specificat că era vocba despre portretul lui cînd era coil

Giovanni SANTI

Portretul Magiei Ciarla cu fiul Raffaellino *Urbino*. *1484*

Este o frescă de mici proporţii, pe care tatăl micuţului Rafael a pictat-o pe zid, în modestul portic al casei sale, la parter, şi care, în ultimii ani, a fost mutată la primul etaj, în odăiţa unde s-a născut Rafael. Deţi distrusă de stricăciunea timpului şi a retuşărilor, prezenta reproducere ne îngăduie să sesizăm intimul sentiment care a călăuzit penelul lui G. Santi şi să ne bucurăm de întîmplarea norocoasă de a putea vedea portretul lui Raffaellino cînd avea ceva mai mult de un an, la sînul mamei Magia. Fresca poate fi comparată cu *Fecioara cu Pruncul*, a lui G. Santi, unde însă vom găsi, într-o viziune mai explicită, portretul

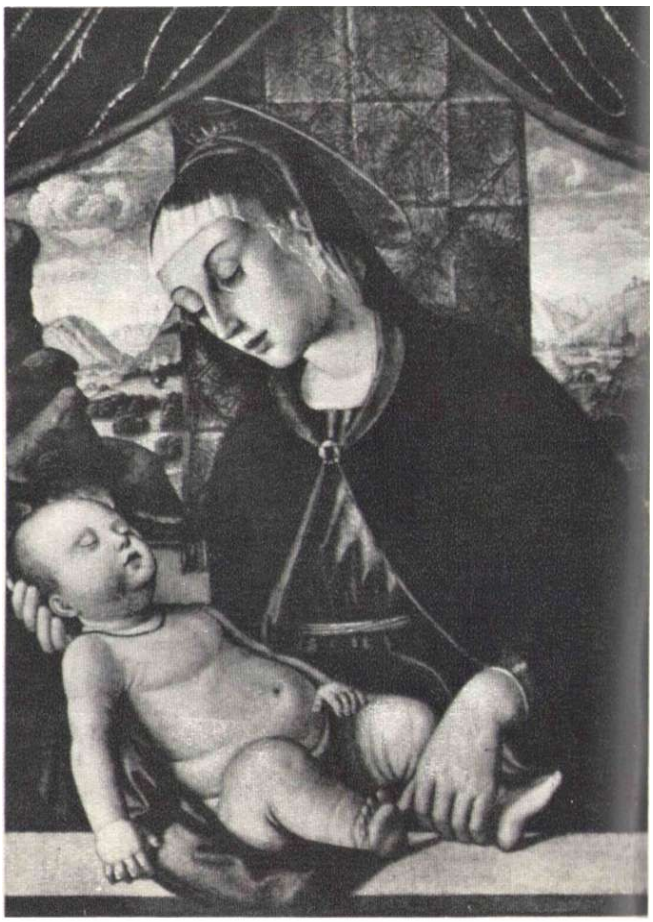
ideal al micuţului Rafael şi al mamei sale. Compoziţia şi elementele tipologice ne dau această siguranţă

Giovanni SANTI
San Girolamo
Pinacoteca Vaticanului. Roma, 1490 (?)

Pictat pe pînză şi iscălit pe colţul plăcii de bază *Joannes-Santisde-Urbino-P*. Este evident întregul stil pictural de provincie al secolului al XV-lea, naiv dir nu lipsit de pricepere: chiar dacă în opera aceasta culorile sînt neclare din cauza unei insuficiente imprimări pe pînză, lucrarea ne aminteşte de miniaturile Bibliilor Medievale în care s-a cultivat grija pentru amănuntul şi draparea dură, ca în xilografiile tipiceseşcolii flamande. Sîntem însă în faţa unui atent pictor de şcoală a epocii, care cunoaşti perspectiva, prelungeşte privirea în spaţiile peisagistice iar în figuri pune de acord atitudinea cu intimitatea expresiei. Rafael avea zece ani cînd tatăl lui a pictat probabil la Urbino, această pînză deosebită

Giovanni SANTI
Fecioara cu Pruncul
National Gallery. Londra, 1494 (?)

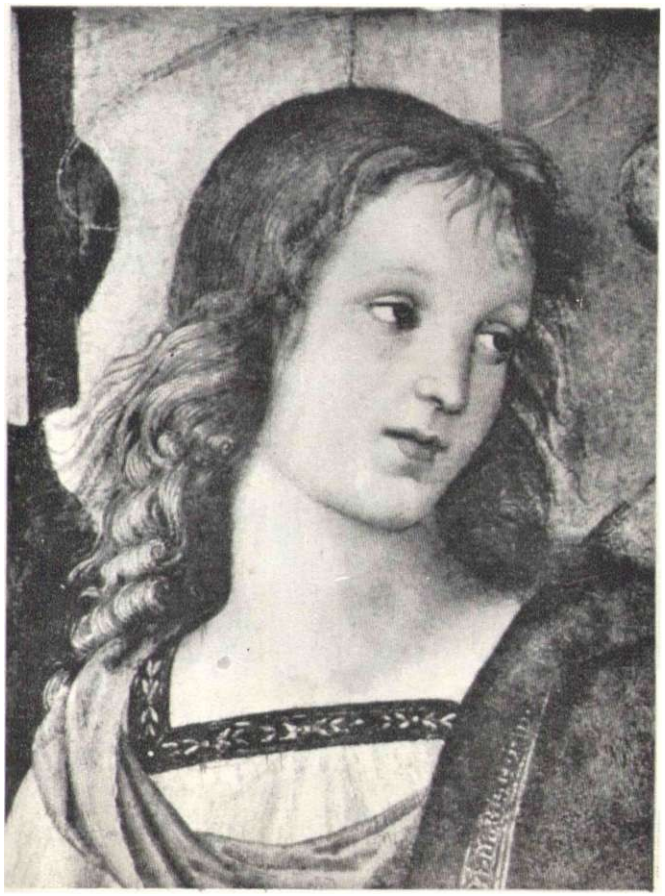
Aceia care nu sînt experţi în deducţii estetice, pot compara în peisaj norii, dealurile şi forma caracteristică a copacilor, pentru a identifica acelaşi penel. Aceasta este poate capodopera lui Giovanni Santi, pictor excelent, plin de sènsibilitate: ne aflăm chiar în faţa unei opere frumoase. Comparaţia cu planşa line oferă, cu 6 oarecare aproximaţie, bucuria de a ne găsi înaintea portretului soţiei Magia, încîntătoarea mamă a lui Rafael. Chipul Magiei are aceleaşi caractere morfologice ca şi în fresca de mai ìnaintè, din micul portic al casei din Urbino. Rafael va duce la perfecţiunea absolută şi chipul mafriei şi, cu o graţie inefabilă, pruncii, în care pare că ar continua să simtă dorul de mamă; Rafael, ca şi tatăl lui, s-a pictat pe îine în chip de Prunc în braţele Sfintei Fecioare.



Rafael SANZIO

Înger, fragment din *Pala d'altare di San Nicola da Tolatino* (Icoana de altar a Sfîntului Nicola da Tolentino) Pinacoteca Municipală. Brescia, 1501

Este una dintre primele picturi certe ale lui Rafael. Îi etate atunci de optsprezece ani, care a avut această sarcină împreună cu pictorul Evan;elista Pian di Meleto, tocmai din cauza fragedei sale vîrste. *Icoana* de *altar a Sfîntului Nicola da Tolentino* s-a distrus cu vremea, iar acesta este unu) dintre fragmente, în care Rafael, deşi încă prins în întregime de formulele lui Perugino, cunoscuta fiecărui bun elev i de un efect sigur, dezvăluie deja o vioiciune proprie interioară care, totdeauna blîrdă, este bogată în noi accente stilistice



Rafael SANZIO
Şcoala din Atena *Vatican*
În centru cele două mari inteligenţe greceşti care au dăuit lumii bazele filozofiei: Platon, care ridică degetul indicînd unicul principiu al lucrurilo, la stînga sa Aristotel care arată pămîntul. adică datul pozitiv de la care raţiunea îşi trageseva: de jur împrejur un cortegiu de mari învăţaţi de la Socrate, la Pitagora şi Arhimede.Cei care dezbat, strînşi înăuntrul unei mari biserici, care face să te gîndeşti la vastitatea bailicii San Pietro, se înşiruie în linie orizontală, toţi de aceeaşi statură, aproape pentru a arăa limitele raţiunii care îi pune pe toţi oamenii în aceeaşi poziţie de plecare. Ici şi colo, gripuri pentru a indica şcolile, unde maeştrii sînt înconjuraţi de nerăbdătorii lor discipoi. La dreapta autoportretul lui Rafael, În primul plan, poate Michelangelo în chip de heraclid, meditativ, iar în picioare privind afară tînăra figură a lui Francesco Maria della tovere. nepotul lui Iuliu al II-lea

Rafael SANZIO
Şcoala din Atena *detaliu*, *înfăţişînd* Autoportretul lui Rafael
Acesta este detaliul primului plan inferior drept al frescei. Din examinarea armoniosului grup, este uşor de înţeles că Rafael a adus în operă cîteva valori istorice, episodice şi anecdotice, care nouă astăzi ne scapă. Începînd din partea dreaptă, pe jumătate ascuns de stîlp. Într-un veşmînt alb, este înfăţişat chiar un prieten al lui Rafael, pictorul Sodoma; capul care se întrevede alături este chiar *Autoportretul* iar omul cu beretă şi cu barbă este Arhimede, probabil cu trăsăturile arhitectului Bramante. Cu spatele spre noi se află Ptolomeu care ţine globul ceresc în timp ce Zoroastru se apleacă pentru a indica sferoidul pămîntesc celor patru discipoli care sînt înmărmuriţi în faţa minunatelor dezvăluiri ale ştiinţei; pentru alţii Bramante este Euclide care se apleacă spre a măsura Pămîntul.

Rafael SANZIO
Şcoala din Atena *detaliu*
Personaje necunoscute: un maestru cu pirul în leorînduiali di lecţii discipolului tiu preferat, care ia cu pasiune notiţa, fi nu-şi di seama atît de mare e plicerea de a afla ca şi respectul, de poziţia Incomodă în care se afli. Cum putea oare şi fie mai bine exprimati pasiunea intelectuali? Nici învitatul şi nici elevul u se gîndesc la o poziţie mai odihnitoare. pentru ci lor le sînt de ajuns colţul liniştitşi

lumina ideilor care se deschid firi efort. Cînd pictorul se exprimi atît de nemijlocit şiprezinti o sceni care defineşte şcoala drept comuniune a doui intelecte dintre care unulasculti în timp ce celălalt nu are nici micar aerul de a preda, nu ne mai întrebim care sîit elementele constructive ale operei, pentru ci formele, culorile, mişcirile sînt reprezentarea înşişi a poeziei

Rafael SANZIO
Şcoala din Atena detaliu. Înfăţiţîndu-i pe *Platon* şi *Aristotel*

Nu ne găsim în faţa chipurilor Sfîntului Petru şi al Sfîntului Pavel, cum am avea impresia, ci înaintea celor doi mari filozofi din antichitate: Platon (care are trăsăturile leonardiene) şi Aristotel. Primul ridică spre cer degetul ca şi cum ar afirma, aţa cum a demonstrat în *Timeos*, volumul pe care îl ţine în cealaltă mînă, că aceea de la care toate lucrurile descibd, Cauza, este unică, un Dumnezeu; Aristotel ţine în mod vizibil volumul său de *Etică*, deoarece marele său merit este acela de a fi conceput morala ca ştiinţă. Şi deoarece morala este un principiu practic, gestul său este acela al afirmării valorii datului *pozitiv*, în timp ce gestul lui Platon afirmă primatul *ideii*. Niciodată nu s-a înălţat un monument mai mare ca acesta celor doi ţefi de ţcoală ai filozofiei, care din punct de vedere figurativ şi psihologic sînt redaţi cu o magistrală şi impetuoasă eficacitate

Rafael SANZIO

Visul Cavalerului
National Gallery. Londra, 1500 (?)

Este, se poate spune, prima compoziţie care se cunoaşte a üi Rafael. Din aceeaşi perioadă, înainte de 1500, se cunosc un autoportret în cretă, un mictablou votiv şi unele detalii în operele altor pictori, atribuţia nefiind sigură, chiar dac; este probabilă. Cu siguranţă tînărul nu se gîndea la soarta acestei picturi de cîţiva entimetri, care pentru istoria evoluţiei sale artistice şi a caracterului său moral este le o importanţă excepţională. Cavalerul care visează culcat pe scut este El, care segiseşte la răscruce, pentru a-şi alege drumul. Compoziţia, inspirată din literatura vremi, este proaspătă şi dovedeşte deja sensul spaţiului şi acea gratie în figuri, care va fi apei perfecţiunea penelului său

Pietro V A N N UCCI, IL PERUGINO
Predarea Cheilor detaliu. Capela Sixtină din Vatican. Roma. 1481 – 1483

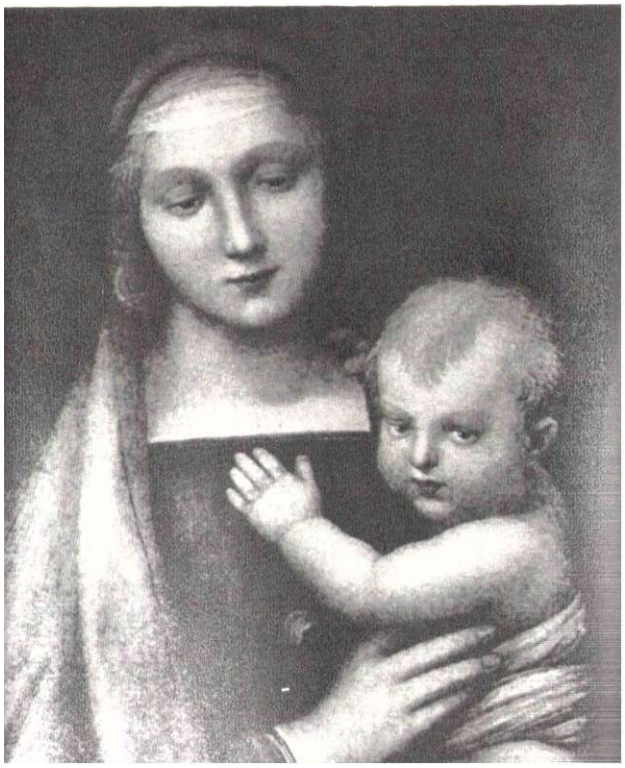
Este una dintre cele mai reprezentative opere ale lui. Perugino. Ai această surpriză cînd examinezi chipurile unul cîte unul: la dreapta. Îndeosebi, se remarcă o serie de portrete cu un viu caracter omenesc, care contrastează cu formulele frumuseţii perugineşti. lucrarea fiind în parte opera atelierului său. Noi reproducem doar centrul frescei, pentru a concentra mai bine atenţia asupra părţii care i-a inspirat lui Rafael *Logodna Fecioarei*. Şi aici. acelaşi defect al pieţei care segmentează tabloul şi pe care micile chipuri în zadar încearcă să-l lege, în ciuda perspectivei liniare a pardoselii, dar extinderea orizontală a scenei, care la extremitatea părţii drepte adună, cu siguranţă, cele mai frumoase portrete, atenuează această deficienţă a compoziţiei, pe care secolul al XV-lea nu a ştiut, pe acest plan. s-o rezolve.

Rafael SANZIO
Logodna Fecioarei
Pinacoteca di Brera, Milano, 1504

Italia ar trebui să înalţe un monument artiştiior săi, un templu pentr Nemuritori, şi să-i dea forma minunatei arhitecturi care domină în acest tablou. Unitaca tabloului, mai vizibilă în opera originală decît în fotografie, este dată de sensul de spaţiucreat de culorile tari ca lumină. Din această lumină izvorăşte strălucirea la orizont iar din icesta se reflectă pe chipurile personajelor. Rafael depăşindu-şi, ici-colo, maestrul lurează încă sub influenţa artei lui Perugino, şi de aceea spiritul figurativ al secolului al XV-lea nu apare depăşit. Motivul şi tema i-au fost sugerate lui Rafael de marea frescă dii Capela Sixtină, *Predarea Cheilor* a lui Perugino.

Rafael SANZIO
Madona Marelui Duce detaliu, Galeria Pitti, Florenţa, 1505

Rafael a pictat şi alte Madone, dar acesta este primul chip care devine celebru. Aparţine perioadei florentine şi indică începutul unui triumf, fiind tipic rafaelian. Imaginea din care se dă acest detaliu nu-i lipsită de defecte: mîna Madonei nu e bine redată în perspectivă, draparea, îndeosebi în partea de jos, este nesigură şi deloc frumoasă, dar aceasta aproape nu se remarcă, datorită nuanţelor foarte închise. Şi totuşi, ce blîndeţe interioară pe chipul acela oval. ce gingaşă îmbrăţişare a Copilului Iisus, ce simplitate, fără nici o exagerare, în această dulce stare a Mamei cuprinsă de vraja unei lumini interioare! Cînd pictează această Madonă Rafael are 22 de ani şi creează, prin forţa interioară a sentimentului său cu toate influenţele umbriene, şi nu fără defecte, o capodoperă sugestivă, tipică pentru geniul său universal de pictor.



Rafael SANZIO
Madona cu sticletele,
Galeria degli Uffizi, Florenţa, 1506

Nu puţini confundă această Madonă, care se găseţte în Italia la Florenţa, cu aceea care este una din comor'le celui mai mare Muzeu al Statului france, Luvru, şi căreia i se tpune *Frumoasa grădinăreasa*. Deosebirea dintre ele constă în caracerul lucrărilor: dacă personajul celei de a doua pînze reflectă o atitudine foarte puin mistică, deşi reculeasă. *Madona cu sticletele* degajă un spirit de rugăciune, întrerupt pentru a lua seama la jocul nevinovat al Sfîntului Ioan – copil – cu Pruncul Iisus. De remarcat plăcuta înclinare a umerilor cu mantia care cade pe braţ, fermecătorul cap care tccmai s-a întors întovărăşind gestul delicat al mîinii drepte care susţine copilul, în timp ce elălalt prunc este bine sprijinit între genunchi, construcţia monumentală în perfectă piamidă, seninătatea inefabilă a peisajului

Rafael SANZIO
Frumoasa gràdinàreasà *Luvru*, *Paris*, *1507*

Se spune ci tabloul acesta este «prea faimos», considerîndu-se straniu titlul de *Frumoasa grădinăreasa* ce i-a fost dat de către parizieni. Nu este ciudat nici unul şi nici celălalt lucru, deoarece, dacă este adevărat idealul uman care din detaliul acestui tablou reiese în mod limpede, este tot atît de adevărat că şi Rafael, în opera aceasta, atinge un perfect echilibru de compoziţie piramidală. Peisajul din jur adună într-o livadă în floare toată seninătatea cerului Umbriei. Cu toate acestea, compoziţia. Între culoarea deschisă a trupurilor celor doi copii, Iisus şi Sfîntul Ioan – copil –, şi culoarea închisă a mantiei Maicii Domnului, ni se înfăţişează nu atît de bine distribuită ca în analoga *Madona cu sticletele*. O altă deosebire constă şi în forma tabloului, care sus se închide printr-un cer în formă de arc

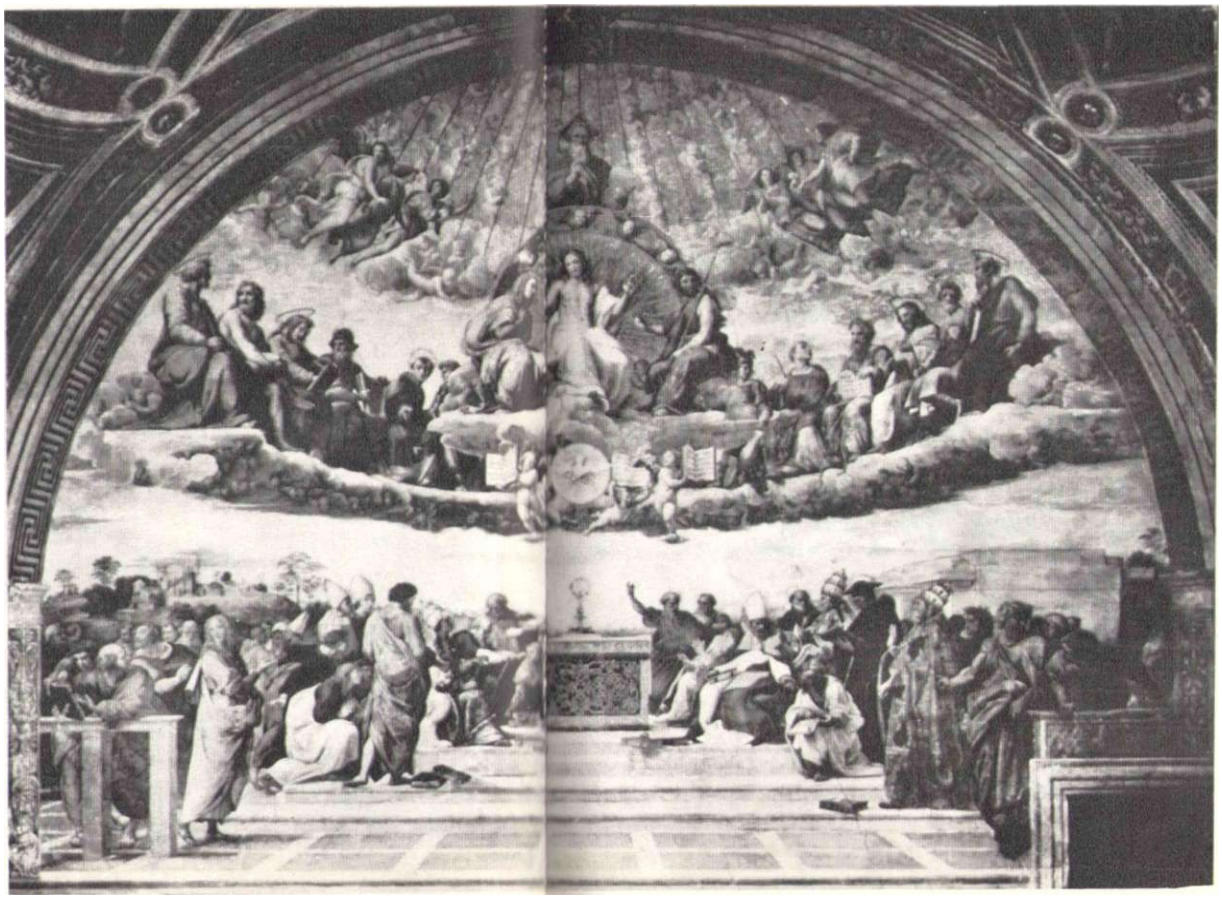
Rafael SANZIO
Galateea

Vili« Farnesina. Roma. 1511

Dacă din opera lui Rafael ar fi ajuns la noi numai frescele din illa Farnesina, el ar fi un mare nume în istoria artei italiene, dar nu superior faţă de atlţia alii foarte mari pe care arta Renaşterii îi numără cu zecile Acest popas al lui Rafael în luiea povestirilor literare, atît de agreate de umaniştii secolului al XVI-lea. place foarte milt, surprinde şi oferă posibilitatea de a uita că Rafael, Geniul Picturii, este totdeauna M mai ales poet creştin. *Galateea*, sărbătorească şi foarte frumoasă compoziţie, bogată îi noi acorduri cromatice, este însă necunoscută, în comparaţie cu Madonele; şi chiar lociitorii Romei, care îşi cunosc monumentele, nu /ac un pas în plus pentru a o cunoaşte însăproape, în aceea care a fost magnifica şi bogata vilă a lui Agostino Chigi. În centrul Urbei, pe malurile Tibrului

Rafael SANZIO
Disputa Sfintei Taine *Vatican*, *1509*

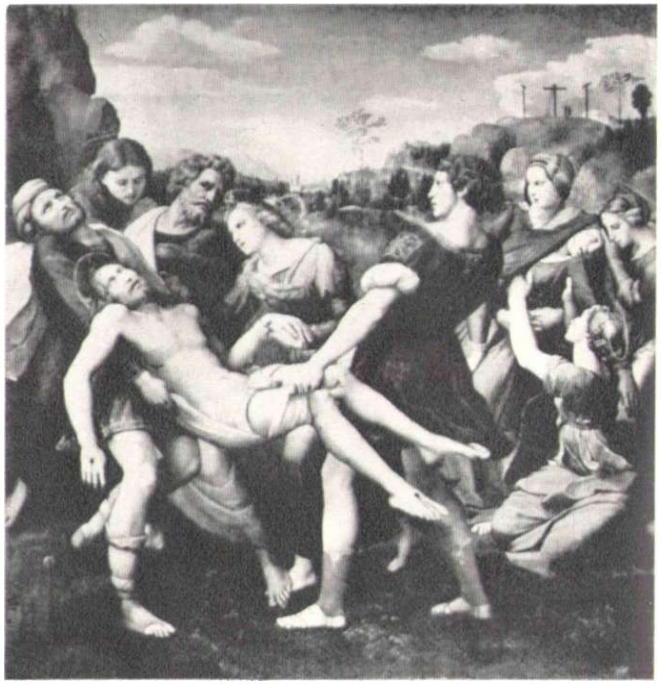
Din unele schiţe ale altor opere rezultă că Rafael concep«operele în limitele unor spaţii geometrice bine determinate. Aici schema geometrică eie din semicercuri contrapuse, care au ca punct de tangenţă Chivotul. La rîndul lor, riunghiuri şi cercuri grupează figurile. Dar înăuntrul acestei arhitecturi, ca într-o pagnă de muzică sublimă, infinita varietate a figurilor: în partea de sus, sub coroana fiinţelor ngereşti, Biserica Triumfătoare, iar în partea de jos Biserica Militantă. Gestul cel mai eident în Cer, alături de Ostia sfinţită este acela al întemeietorului teologiei scolastice. Pietro Lombardo; alături de el marii părinţi ai Bisericii: Ambrozie, Augustin, Toma cfe Aquino. La stînga altarului: Sfîntul Bernard care arată Sfîntului leronim Sfînta Tair»... Fiecare personaj este prin chipul său $» prin simbol o operă de artă.



Rafael SANZIO

Hristos dus spre locul de îngropăciune *sau* Coborirea în mormint *Galeria Borghese*. *Roma*. *1507*

Alţii intitulează tabloul *Coborirea de pe cruce*, cu toate că acţiunea succesivă a acelei coborîri de pe cruce este tocmai aceea a «ducerii spre locul de îngropăciune». Această temă a fost înainte tratată de Perugino. Într-un tablou asemănător: dar ce deosebire lui Rafael îi place în cel mai înalt grad să-şi învingă maeştrii, în temele şi în manierele alese de ei. Această operă a lui Rafael a fost aşteptată indelung de Atalanta Baglioni care. la Perugia, i-a comandat-o aproape pentru a-şi linişti prin rugăciune durerea asasinării fiului Grifonetto: la Perugia, Rafael a trăit într-o atmosferă de tragedie umană, care a străbătut visurile sale liniştite, ca fulgerul. Faţă de Perugino, scena este mai expresivă, mai încordată în emoţii şi în mişcare, mai învăluită, în compunere şi recompunere, de semnificaţia misterioasei tragedii care stăpîneşte încă sfintele personaje.



Rafael SANZIO
La Fornarina (Brutdriţa) *Galeria Borghese*, *Roma*

Este detaliul unui portret crezut pe bună dreptate al rrvdelului lui Rafael, numită Fornarina pentru că era fiica unui brutar. În pofida semnături în aur *Raphael Urbinas* scrisă pe o brăţară de pe mina femeii, au existat şi unii care au pis la îndoială faptul că opera ar fi făcută de mîna lui Rafael: noi, pentru moment, trebuie so credem ca fiind operă originală. Nu face parte desigur dintre lucrările cele mai bune ale lui lafael, deşi există şi aici o autentică perfecţiune a coloritului în redarea pielii, a buzelor şi a strălucirii ochilor; dar voalul care îi acoperă torsul la o examinare mai atentă apare întocriai ca acoperirea unui tors ce nu mulţumeşte ochiul unui artist: şi nu ne dă satisfacţii »ici măcar nouă, care comparăm figura aceasta mai degrabă puţin vulgară cu frumuseţea sigură a *Femeii cu vài* (*Donna velata*)

Rafael SANZIO,
Profetul Isaia
Biserica Sfîntul Augustin, Roma, 1512

Aflat pe-al treilea pilastru al bisericii, profetul Isaia a fost pictat de Rafael în 1512. după descoperirea boitei Capelei Sixtine. Rafael abia văzuse, cu uimire, frescele lui Michelangelo, şi rămăsese profund mişcat de acestea ca în faţa unei viziuni care l-a luat prin surprindere: poate în unele momente a avut pînă şi teama de a nu mai şti să se depărteze de ele! Profetul este pictat sub acea irezistibilă influenţă şi cu siguranţă nu a însemnat o pagină de glorie pentru Rafael faptul de a fi făcut această mărturisire: totul aminteşte de Michelangelo: forma, atitudinea, spiritul decorativ încădrat de îngeraşi pe fondul arhitectonic. Dar acesta este unul dintre aspectele tipice ale lui Rafael: să înfrunte cele mai mari expresii figurative ale epocii sale pentru a le înţelege în esenţa lor intimă, ca astfel să se elibereze de ele Totuşi, totdeauna ca şi atunci. Michelangelo rămîne inegalabil

Rafael SANZIO
Portretul lui Iuliu al II-lea Galeria Corsini, Florenţa, 1510

Exişti la Florenţa două portrete în ulei ale lui Iuliu al II-ea: se pare că este vorba de două còpii ale adevăratului portret, una la Galeria degli Uffiz care este poate originalul (motiv pentru care o reproducem) şi cealaltă la Galeria Pitti florenţa) fiind o copie aparţinînd lui Tiţian. Cartonul de la Galeria Corsini al acestui talou prezintă urmele «prăfuirii», adică desenul a fost găurit, apoi prăfuit peste pînză ţipe aceasta desenat din nou după urmele găurelelor de ac. Se pare a fi aţadar acesta adevăritul portret pe care Rafael l-a făcut lui Iuliu al II-lea, şi pentru care Papa a pozat cu răbdare aezat înaintea preferatului său pictor de Curte. Expresia chipului este în desen mai profurdă iar din punct de vedere psihologic definitivă. Data portretului este fixată de unii în 1 11.

Rafael SANZIO
Portretul lui Baldassare Castiglione *Luvru*, *Paris*, *1516*

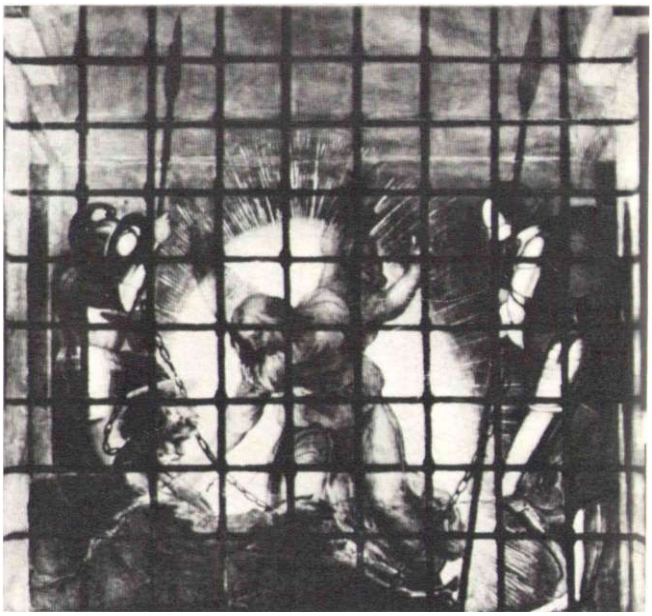
Baldassare Castiglione. Cavalerul Secolului, autor al faimosului roman *Curteanul*, merita din partea lui Rafael acest *Portret*. Prieten cu Rafael, cu siguranţă că i-a împărtăşit multe învăţăminte umanistice şi informaţii despre complexe experienţe omeneşti. Este unul dintre portretele cele mai frumoase din Renaştere pentru marea sa valoare psihologică din care motiv nu este întrecut nici de Tiţian: atitudinea este familiară, profund umană, degajînd o subtilă melancolie care la celebrul diplomat derivă din cunoaşterea oamenilor şi a Curţilor. Costumul, în demnitatea sa, contrastează uşor cu atitudinea un pic obosită şi cu împreunarea afectuoasă a mîlnilor şi dovedeşte impresionanta capacitate transfigurativă pe care Rafael o avea ca portretist de neegalat. Timpurile moderne trebuie încă să-l înţeleagă.

Rafael SANZIO
Femeia cu văl
Galeria Pitti, Florenţa, 1517-1519

Mai sînt unii care insistă în a crede acest portret a fiind al Brutăriţei (*Fornarina*). dar e de ajuns să se compare cu portretul ce se află la Galeia Borghese pentru a se conchide că este vorba de portretul unei femei din Roma, de la care într-adevăr Rafael s-a inspirat pentru tipul său de Madonă, în momentul culminant alartei lui: utilă este şi confruntarea co Madona Sixtină pentru a regăsi tipul şi a recunoaţe lui Rafael extraordinara capacitate de a transfigura după ideea pe care o avea în minte figirile pe care i le inspirau viaţa şi adevărul Pe de altă parte nu există nici o posibilitate de a om para profunzimea privirii şi nobleţea acestei figuri de femeie romană, solemnă, învăldtă de lumină în gingăşia nuanţelor de alb. cenuşiu şi trandafiriu, cu umanitatea deosetită a *Brutîritei* de la Galeria Borghese

Rafael SANZIO
Eliberarea Sfîntului Petru din temniţa *detaliu*. *Vatican*

Astăzi, deoarece regia cinematografică nu a obosit încă să reprezinte astfel viziunile tem niţei, poate că nu mai surprinde această invenţie, dar atunci, în 1514, o asemenea fantezie apărea în toată prospeţimea ei: este evident că Rafael la început a desenat gratiile dintre cei doi stîlpi şi apoi dincolo de ele imaginile personajelor care apar ca fiind înăuntru, fără să ne deranjeze vizual. Rafael redase spaţiul în aer liber, dar aici pentru întîia oară reuşeşte să se exprime în penumbră sensul spaţiului gol, prin simpla referire a perspectivei arhitec tonice în prim plan. dar şi mai mult prin culoare, cu un excepţional simţ al sensului de întunecime nesigură, perfect redată de culoare: oh, cîte lucruri mai au încă de învăţat pictorii moderni de la acest învechit Rafael



Rafael SANZIO
Eliberarea Sfîntului Petru din temniţă *detaliu*

?n partea de sus luna, care se iveşte printre nori îi lumina zorilor, iar în partea de jos torţa Şefului gardienilor, care trezeşte cu asprimesantinelele care au lăsat să le scape «marele» prizonier, sînt izvoarele de lumină pe careicel suprem regizor care a fost Rafael ie-a alezat în mod magistral pentru a da străluciredramatică oamenilor şi lucrurilor în scenă. Pe lîngă aceasta, mişcările, în totalitatea lor, itmul gesturilor care sînt reliefate şi mai mult de cele două zone de odihnă din stînga josji din partea de sus, dreapta, demonstrează că geniul lui Rafael este într-adevăr o fintini de imagini care apar de îndată ce-şi aprinde lumina fanteziei sale. Din cauza ferestrei liminoase care se deschide în centrul peretelui se întîmplă ca nu toţi să reuşească să vală profunzimea şi bogăţia motivelor îcestei scene

Rafael SANZIO
Eliberarea Sfîntului Petru din temniţa *detaliu*

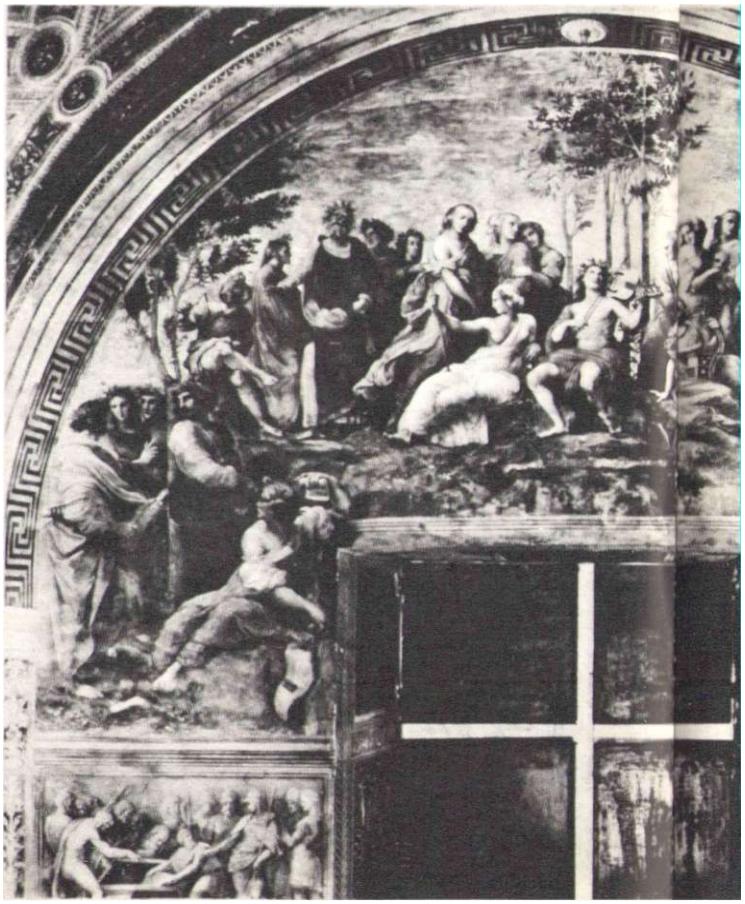
Partea aceasta dreaptă a frescei este aceea care se pretează cel mai mult în a ne revela pt Rafael ca maestru al culorilor: totul în scena aceasta este exprimat printr-o gamă ero matică foarte controlată. Mai întîi apare îngerul în strălucirea sa trandafirie bogată în vibraţii, aproape impregnînd aerul şi întunericul cu acea lumină caldă, vie dar condensată Gărzile absente în somnul lor profund fac să cînte, pe lîngă strălucirile coifurilor şi plato şelor, culorile roţu şi verde ale zalelor lor cu acorduri tonale închise şi intense. S-ar putea spune despre prima santinelă peste care va trece îngerul eliberator: santinela «pe care o vezi dormind un somn dulce »

Rafael SANZIO
Madona Sixtină detaliu. Pinacoteca de Stat din Dresda, 1516

Madona numită *Sistina* (Sixtină), pentru că I picioarele ei apare figura Sfîntului Sixt Prima Madonă a lui Rafael, aceea numită a Mre/u» Duce, stînd în picioare ca şi aceasta, ţine în braţe pe Sfîntul Prunc, cu o atitudine sîngace şi tocmai prin aceasta reprezentînd inceperea ascensiunii care acum atinge apogeil; iată secretul evoluţiei lui Rafael: de a fi parcurs atîta drum, mereu acelaşi şi totdeaun nou în aceeaşi direcţie: imaginea aceasta, de un delicat farmec feciorelnic te priveşte a acea seninătate şi demnitate care-ţi dă dreptul să spui că la fel ca Toma de Aquino are a făcut din Aristotel un creştin, tot astfel Rafael a dus Venerele greceşti la demntatea creştină. Atît timp cît secolele de pictură vor putea reprezenta istoria lumii, Magona aceasta va rămîne unul dintre nobilii termeni ai poeziei omeneşti: demnă imagine picturală a Maicii Domnului

Rafael SANZIO
Parnasul, Stanza della Segnatura *Vatican*

Este cea de-a treia mare frescă din încăperea numită a «Iscăliturii», care glorifică Poezia. Rafael, adevărat poet, aici nu se reprezintă, poate pentru că în Renaştere conceptul poeziei se identifică cu acela de a scrie versuri, lucru pe care el o singură dată, în pofida eredităţii părinteşti, l-a încercat ca exerciţiu. Scena reprezintă vîrful Parnasului, munte sacru pentru Febus şi pentru Muze. Apolo, înconjurat de cele nouă Muze, cîntă inspirat şi împrejurul lui sînt adunaţi cei mai mari poeţi ai omenirii; la stînga, între Vergiliu şi Dante, Homer orb îşi cîntă versurile în timp ce tînărul Ennius, care reprezintă tradiţia, le scrie, iar în partea de jos Safo. care se întoarce în manieră michelangiolesca îndărăt poate către Alceu; la dreapta Plaut. Terentiu. Sannazzaro. Ovidiu. Horatiu. Pindar



Rafael SANZIO

Predarea Cheilor
Galeria degli Uffizi, Florenţa. 1516

Se atribuie «şcolii lui Rafael» această schiţă: în timp ce grila (lăsînd la o parte caracterele stilistice de neconfundat ale mîinii lui Rafael) ne dezvăluie că tocmai această schiţă a fost mărită la măsura Cartonului care a folosit apoi minunaţilor ţesători flamanzi pentru a realiza Tapiseria care se găseşte în Galena Tapiseriilor de la Vatican (Roma). Aşadar pentru fiecare tapiserie Rafael a făcut o schiţă, schiţa fiind mărită uneori de către elevii lui care nu totdeauna au rămas credincioşi desenului original, cartonul era apoi tăiat de către artizani în bucăţi şi reprodus, din inevitabile motive tehnice, răsturnat. A se compara cu *Predarea Cheilor Sfîntului Petru*

Rafael SANZIO
Predarea Cheilor Sfîntului Petru Galeria Tapiseriilor. Vatican. Roma, 1519

În legătură cu această Tapiserie ţesută în at ierul din Bruxelles al lui Pietro van Aelst, există un desen în clarobscur pe care îl reprodicem în pagina anterioară şi un Carton care se găseşte la Muzeul South Kensington din Lodra. Aşadar, Cartonul conceput de Rafael a folosit la reproducerea tabloului. Nici în scliţă nici în carton veşmintele lui Hristos nu sînt împodobite cu stelele acelea strălucitoarecare se văd în Tapiserie, şi care deranjează demnitatea figurii divine. Acest surplus decorxiv dovedeşte că uimitorii ţesători flamanzi nu posedau simţul măsurii în artă, şi de acee«. oricît ar fi de minunate. Tapiseriile, dacă nu am avea, din zece, şapte desene, nu am pitea realiza deplina măsură a fanteziei pure care le-a generat

Rafael SANZIO
Schimbarea la faţă detaliu. Pinacoteca Vaticanului, Roma. 1520

Detaliu din partea de jos a operei pe care Rafael a lăsat-o neterminată. Partea netermnată a fost tocmai partea inferioară, care apoi a fost dusă la capăt de elevii săi Giulio Romano şi Giovan Francesco Penni. Detaliul pe care îl reproducem înfăţişează femeia care în prim planul cel mai apropiat ne prezintă

umeri atît de frumoşi încît au fost consideraţi o distragere de la scena principală. *Schimbarea la faţă pe muntele Tabor*, aflată în partea de sus a tabloului. Dar nu este aşa dacă, în loc să ne mulţumim cu o primă privire fugară, examinăm tabloul în complexa lui valoare, considerîndu-l cu atenţia pe care o merită o lucrare ce se poate defini ca testament pictural al lui Rafael. Credem totuşi că acest detaliu ar fi chiar de mîna lui Rafael, părere argumentată de culoarea aurie a părului şi a carnaţiei, de deplina siguranţă plastică şi de expresia intimă a chipului tulburat de extraordinara întîmplare' vindecarea posedatului.

Rafael SANZIO
Schimbarea la faţă
Pinacoteca Vaticanului, Roma 1520

Cercetînd o primă schiţă pe care Rafael a ffcut-o pentru acest tablou, şi în care conform obiceiului tuturor marilor pictori din perioda Renaşterii personajele sînt desenate fără veşminte, rămîi uimit cînd vezi cum din prmul moment inspiraţia operei a fixat în mod definitiv nu numai elementele narative ale temei, dar chiar atitudinile figurilor şi ale grupurilor. Două tablouri într-unui singur, legate nu numai prin succesiunea întîmplă rilor povestite de Evanghelie – *Schimbarea la faţă pe muntele Tabor* şi *Vindecarea pose datului* – dar şi soluţionate din punct de edere pictural: vîrful luminos şi valea întu necată încă de drame. Rafael a lăsat neterminiă opera, partea de sus fiind lucrată de mîinile sale şi în mod sigur şi unele dintre cele nai fermecătoare chipuri ale episodului din partea de jos a tabloului. Cu siguranţă că în cpera aceasta Rafael anunţă o a treia manieră a sa. prin care înţelegea să-i întreacă pe flonntini în desen şi pe venetieni în culoare

CUPRINS

Prefaţă
Dedicaţie

I. Incendiul de la colbòrdolo
II. De la atelier la palat
III. Fortăreaţa cu două chipuri
IV. Romanul lui baldassarre
V. Atelierul delicateţei
VI. Pe pragul nemuririi
VII. Maestrul maestrului
VIII. Atena italică
IX. Întrecerea giganţilor
X. Dorul de mamă
XI. Aparenta uşurinţei
XII. Al treilea stăpîn
XIII. Teologie şi poezie
XIV. Lecţia romei
XV. Principele

XVI. Legendă de dragoste

XVII. Poetul creştin

XVIII. Ascensiunea pe muntele tabor

APĂRUT 1971

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA „ARTA «. L (AIII v CALEA ŞERBAN VODĂ NR. L»: i. BUCUREŞTI REPUBLICA SOCIALISTA ROMÎNIA